DUMITRU SOLOMON

TEATRUL „REGINA MARIA" - BIHOR - ROMÂNIA

Altceva

Este dincolo de orice îndoială că, în ultimii ani, teatrul își caută noi drumuri de acces către public, demolând, deconstruind, inventând, reinventând, combinând, amestecând tipuri, genuri, modalități, mijloace. Teatrul nu-și mai ajunge sieși.

Stăpânii scenelor simt probabil că temele, motivele și subiectele, deși reciclate în câteva rânduri, nu mai pot satisface nevoia de noutate a spectatorilor (sau, poate, propria lor nevoie de noutate...) și caută mariaje și metisaje inedite, pentru a distruge tiparele ce apasă din toate direcțiile, și dinspre sală, și dinspre rampă. Mai mult decât în orice altă perioadă din istoria teatrului, deloc lină și liniară de altfel, frământată de convulsii și chiar de bătălii (să ne amintim doar de bătălia pentru realism în plin „schematism" al commediei dell'arte, de bătălia pentru romantism în toiul „dogmatismului" neo-clasic, sau de bătălia pentru realism pur și simplu într-o dictatură a realismului socialist), acum se caută cu patimă și înfrigurare „altceva", adică noi căi de salvare într-un moment în care cinematograful și, mai ales, televiziunea produc prozelitism, oferă comodităților și confortului contemporanilor, din ce în ce mai înclinați spre lenevie, produsele lor semifabricate sau gata-fabricate, ba chiar, în cazul televiziunii, transportate la domiciliu.

Există, se pare, o stare de epuizare, de „sfârșeală" a expresiei teatrale, așa că se încearcă, prin căsătorii revigorante, cum este aceea cu muzica, cu dansul, cu amândouă, o împrospătare a sângelui. Vezi, în acest sens, ancheta desfășurată de revista „Teatrul azi" în ultimele două numere, pe tema „teatrul-dans". În ceea ce mă privește, nu cred că starea de epuizare s-a instalat numai în zona expresiei teatrale, ci – în egală măsură – și în celelalte zone, a expresiei muzicale și, respectiv, a celei coregrafice, deși specialiștii de aici sunt mai puțin decișI s-o recunoască. Clișee, stereotipii, monotonii, monocordii și monomanii s-au acumulat, indiscutabil, în fiecare dintre tabere, astfel că propensiunea către împreunare a pornit din mai multe direcții. Teatrul muzical (sau, mai pe scurt, **musicalul**), ca și teatrul-dans (sinteza lexicală, aici, încă nu a fost găsită) nu sunt, după opinia mea, efecte ale întoarcerii la origini, la arhetipal, așa cum consideră unii, pentru că nici pe departe nu este vorba azi despre, bunăoară, revenirea la serbările dionisiace, așa cum, iarăși, neoclasicismul n-a fost o pură întoarcere la clasicism și așa cum, grosolan spus, trans-sexualul contemporan nu e o „întoarcere" la androginul mitologic. Aceste noi formule matrimoniale sunt, cred, efectele avansării, adâncirii barocului declanșat în secolul al XVII-lea. Poate că nu e lipsit de semnificație faptul că un spectacol recent al lui Sergiu Anghel se intitula **Barococo Party**, aglutinându-se barocul și rococo-ul într-o rafinat-ironică entitate lexicală care ar sugera, poate, însuși simbioticul teatru-dans. În definitiv, barocul este coincident conceptului leibnizian de **theatrum mundi**, de armonie universală, lumea ca teatru incorporând sursele plăcerii estetice, ale lui **delectatio**. Numai că eu nu consider aceste formule simbiotice (teatru muzical, teatru-dans și, vom vedea mai la vale, altele) ca exprimând perfecțiunea estetică (sau, să spunem, drumul spre perfecțiunea estetică), ci mai curând o absență, o oboseală, o istovire a resurselor proprii și nevoia disperată de supraviețuire demnă, prin conjugare, coeziune, solidarizare, căsătorie. Noile forme teatrale nu sunt rezultatul unei **armonii** (sau armonizări), ci rezultatul unui **impas**, care, e drept, poate naște și armonie, dar și disarmonie, așa cum, în chimie, combinația hidrogenului cu oxigenul poate genera apa, un produs vital, iar a hidrogenului cu sulful poate genera hidrogenul sulfurat, un produs deloc vital și deloc agreabil.

Nu înseamnă că, din cauza impasului care stă la originea compoziției, nu pot aprecia, nu mă pot bucura de un musical sau de un spectacol de teatru-dans (patru cuvinte – deocamdată –, în limba română, pentru a defini un singur concept!) când îmi produce **delectatio**, plăcere estetică, așa cum s-a întâmplat în cazul **Cafenelei Müller** de Pina Bausch, al **Damei cu camelii** de Răzvan Mazilu, al lui **Barococo Party** de Sergiu Anghel.

Din nevoia de a găsi **altceva**, de a descoperi drumuri noi, de a depăși impasul, au apărut nu numai musicalul și teatrul-dans, dar și alte forme și formule teatrale, dintre care unele au dobândit drept de cetate, altele sunt în căutarea validării, ratificării, omologării sau adjudecării. Între acestea, o ipostază veterană, practicată mai pretutindeni, este **dramatizarea**, transferul din alte genuri în cel dramatic, domeniu în care Cătălina Buzoianu demonstrează un talent, cel puțin la noi, inegalabil. Ultimele ei dramatizări – **Chira Chiralina**, **Patul lui Procust**, **Don Quijote** –, care se adaugă altora mai vechi (**Istoria ieroglifică**, **Maestrul și Margareta**, **Dimineața pierdută**), arată că infuzia de substanță dramatică din alte domenii decât cel al dramaturgiei este importantă pentru teatru, ca și pentru cariera unor regizori. La urma urmei, chiar dacă se pierde amprenta stilistică a autorului, comentariul său asupra personajelor și acțiunii, subiectivitatea sa unică și ireproductibilă, se câștigă în schimb teritorii noi pentru teatru, vizualizare, concretețe și concentrare. Ce atârnă mai greu? Pierderea sau câștigul? Greu de stabilit. Fără îndoială, cei pentru care plăcerea lecturii este de neînlocuit vor trata cu dispreț dramatizările, așa cum vor trata și ecranizările după opere fundamentale, care, bineînțeles, nu pot egala valoarea și parfumul special ale originalului. Pentru publicul grăbit, asaltat de obsesia timpului care galopează și care mai înseamnă și **money**, o ecranizare, un serial BBC, o dramatizare după Dostoievski sau Camil Petrescu este o binefacere: să poți parcurge în numai două ore o carte, aproape fără efort! Prin urmare, este nevoie de dramatizări pentru acești eterni fugăriți de timp, dar și pentru cei care, în curiozitatea lor nesătulă, ar vrea să vadă cum poate înfățișa altcineva decât Dostoievski psihologia abisală a lui Raskolnikov. (Este de citit, în acest sens, articolul-convorbire „Piese, texte, spectacole", semnat de Magdalena Boiangiu, din numărul de față al revistei.)

Un alt mod de evadare din rigorile dramaturgiei îl constituie spectacolul-colaj, precum **Falstaff**, **după** (și nu **de**, cum scrie în programul de sală) Shakespeare al Teatrului Național din Cluj, în regia lui Victor Ioan Frunză, sau spectacolul **1794** (după **Danton** de Camil Petrescu, **Moartea lui Danton** de Georg Büchner și **Marat-Sade** de Peter Weiss) al Teatrului „Bulandra", în regia lui Alexandru Darie.

PIESE, TEXTE, SPECTACOLE

– gânduri şi vorbe de noapte, după ce s-a lăsat cortina –

Arta combinării

Riscul, aici, e mărişor: fragmentele din opera aceluiaşi scriitor sau nu se potrivesc, sau nu dau un rotund (dacă e un scriitor mare şi, mai ales, un dramaturg mare, ca Shakespeare, el ştie cum trebuie să-şi organizeze opera ca să ofere imaginea unui întreg), fragmentele din operele mai multor scriitori pot diferi ca stil, structură dramatică, „aşezare în pagină", anihilând astfel tentativa de a le reuni într-un întreg. În primul caz, **Falstaff**, selecţia dramaturgică e salvată parţial, mai ales în a doua parte a spectacolului, de anvergura artistică a interpretului lui Falstaff – Dorel Vişan. În celălalt caz, **1794**, colajul bâjbâie în prima parte a spectacolului şi capătă vigoare tot în partea a doua, datorită prezenţei predominante a textului lui Camil Petrescu. Înţeleg de ce regizorii celor două spectacole au recurs la colajul de texte. În **Falstaff**, pentru a pune în valoare un actor mare, în **1794**, pentru a pune în valoare o idee mare: revoluţiile devorându-şi făuritorii. Cusururile vin însă tot din dramaturgie, întrucât se văd fie tăieturile şi lipiturile, fie neconcordanţele de integrare.

Se mai practică, în literatura dramatică alternativă, comentariul textualist sau intertextualist pe marginea operelor clasice, precum **Rosencrantz şi Guildenstern sunt morţi** de Tom Stoppard, **Bufniţa roşie** de D.R. Popescu, **Emanciparea prinţului Hamlet** de Alina Mungiu-Pippidi, **Pescăruşul din livada de vişini** de Horia Gârbea. Shakespeare, Ibsen, Cehov constituie principalele surse textualiste, ceea ce dovedeşte familiaritatea pe care o inspiră marii autori. E un fel de a spune „Shakespeare sunt eu". Sau, în altă ordine de idei: clasicii au epuizat filoanele dramatice fundamentale, nouă nerămânându-ne decât să-i glosăm. Ceea ce nu mi se pare cu totul neadevărat.

Dar mai sunt şi **Nopţile călugăriţei portugheze** ale Marianei Alcoforado, pus în scenă de Mihai Măniuţiu la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ, care sunt nişte scrisori de dragoste, dar altfel decât **Scrisorile de dragoste** ale lui A.R. Gurney, puse în scenă de Mircea Cornişteanu la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Braşov, primele fiind un grav şi neliniştit monolog, celelalte fiind un înduioşător-ironic dialog epistolar, ca în **Dragă mincinosule**, care, când scriu cele de mai sus, nu a avut încă premiera la Teatrul Naţional din Bucureşti, în regia Marei Paşici.

Ce demonstrează toate acestea? Că se poate face teatru **din orice** şi **despre orice**, ceea nu înseamnă că se poate face teatru **oricum**, fiindcă nu e moral să aduni o sumedenie de oameni într-o sală şi să-i ţii o oră sau două, decât dacă le comunici lucruri importante şi captivante. Importante pentru existenţa lor şi captivante pentru timpul lor. Dacă un spectator pleacă de la teatru spunând „m-am plictisit", poate fi de vină el, dar dacă o sumedenie de spectatori pleacă de la teatru spunând „ne-am plictisit", indiferent cine e de vină, trebuie să începem a ne pune întrebări.

Contemplând diversificarea peisajului teatral contemporan, din când în când parcă mi-e dor de o piesă cu cap, coadă şi trup, în care să nu se întâmple nimic altceva decât destine. ■

Autonomia artei teatrale se realizează şi într-o relaţie de iubire/ură cu literatura dramatică, cu textul destinat scenei, dar şi cu cuvântul. Spectacolul nu mai este – dacă a fost vreodată – o traducere dintr-un limbaj în altul. În raport cu textul – roman, poem, articole, colaj –, el este un comentariu, uneori binevoitor, alteori tensionat, adeseori ostil. Cuvântul a devenit impuls, nu scop. Evoluţia aceasta este însoţită de şi se explică şi prin specificitatea dramaturgiei scrise în ultimele decenii. Chiar dacă am considera certificatul de deces semnat de Roland Barthes („Moartea autorului" – 1968) relativ prematur, nu se poate să nu observăm că au rămas puţini dramaturgi care scriu literatură şi numeroşi sunt cei care scriu texte. Fenomenul nu este doar bucureştean. „Nu sunt atât de naiv încât să sper că din 30 de ani de subvenţii ministeriale s-ar putea ivi ca prin minune un Musset sau un Claudel, dar în ultimii ani şi în pofida sprijinului pentru scriitori acordat de Direcţia teatrelor din Ministerul Culturii n-au apărut dramaturgi de talia lui Anouilh sau Giraudoux" (Michel Schneider – „La Comédie de la culture", Paris, Seuil, 1993). „N-au apărut pentru că n-au fost montaţi", a argumentat Bernard-Marie Koltès în cuvântul introductiv la volumul din 1992 unde sunt publicate două dintre piesele sale. Numele citate – Anouilh, Giraudoux – încurcă datele problemei. Oamenii de teatru nu se mai simt stimulaţi de acest tip de literatură pentru scenă. Spectacolul bucureştean cu **Ondine** de Giraudoux regizat de Horea Popescu nu a fost situat de către critică în curentul central al teatrului românesc, deşi publicul s-a dovedit mult mai receptiv la acest tip de teatru decât la cel care-şi etalează inovaţia.

O instituţie (teatrul românesc considerat global) care îşi ia avânt pentru a se desprinde de sub pulpana protectoare a subvenţiilor egalizatoare, încercând să-şi însuşească principiile concurenţei, ar trebui să ţină seama de criteriul accesibilităţii. Nu e cazul unei reveniri la standardele estetice dintre cele două războaie, cum mai cheamă unul şi altul, susţinând că ultimii 50 de ani de teatru au fost artă comunistă. Când a fost artă, n-a fost comunistă, şi viceversa. Cu piesele – unele, bune – care s-au jucat atunci şi cu actorii care se constituiau în trupe pentru a le juca şi-a întărit poziţia regizorul, artist care nu se mai mulţumeşte cu organizarea spectacolului, ci tinde să-şi exprime prin el propria creativitate. Acest fenomen nu are legătură cu orânduirea politică, deoarece el a evoluat cam la fel peste tot în lume, dar este evident că existenţa unor trupe stabile şi a unui învăţământ artistic performant a favorizat afirmarea unei „creativităţi instituţionalizate" şi nu doar a unor talente individuale.

Regizorul, artist deplin şi complet, îşi materializează opiniile şi îşi obiectivează obsesiile prin spectacol, în sprijinul sau în răspărul textului, cu ajutorul sau în pofida actorilor; scenografia, muzica, mişcarea, obiectele devin tot atâtea elemente ale unui univers cu dinamica şi înţelesurile sale specifice. Teatrul acestui secol nu-şi propune să-l ajute pe spectator să citească o piesă, să substituie lecturii individuale o lectură colectivă, ci să-l smulgă din lumea lui – bună sau rea – şi să-l plaseze într-o lume de vis sau de coşmar, suficientă sieşi. În spectacolul regizorului Mihai Măniuţiu **Săptămâna luminată** după Mihai Săulescu, personajele, conflictul,

foto: Mihai Mussceleanu

Adriana Trandafir şi Şerban Ionescu în Fraţii Karamazov după Dostoievski la Odeon (regia: Alexandru Vasilache)

cuvintele sunt simple vehicule spre subconştientul colectiv alcătuit din mituri şi eresuri, eliberat acum prin imagine şi muzică. Demersul e mai riscant decât pare: în absenţa unei vibraţii iniţiale de simpatie, a unei anumite predispoziţii către ezoteric, spectacolul devine un exerciţiu de antropologie culturală dominat de tropăituri, zgomote şi succesiuni întâmplătoare de cuvinte. Dorindu-se covârşitoare, emoţia dispare cu desăvârşire.

Prezenţa relativ importantă a tragediei antice pe scenele româneşti nu se explică – cred – doar prin universalitatea miturilor, ci şi prin promisiunea libertăţii, oferită de textele ajunse până la noi. Nu **Fedra** lui Racine, supusă unităţii de loc, timp şi acţiune, este aleasă de regizorul Silviu Purcărete, ci o **Phaedra** a lui Seneca, mobilă şi proteică, unde încap spectaculoase mişcări ale personajelor colective, autori, martori şi victime ale tragediei. Perceput ca organic în **Phaedra**, procedeul a generat bombăneli după **Danaidele**: rafinamentul mişcării era secondat de o monotonă tânguire franco-română, iar unii critici (mai mult orali) au susţinut că organizarea caligrafică izgonea emoţia.

Aşa cum povestea regizorul Alexandru Darie în legătură cu spectacolul său **1794**, când reprezentaţia se joacă pentru oameni care nu cunosc limba, actorii adoptă instinctiv o tonalitate şi un ritm specific, exact în felul în care un pieton oprit pe stradă de un străin, pentru o explicaţie, vorbeşte instinctiv şi inutil mult mai tare, încercând să compenseze prin volum absenţa înţelesului în comunicare.

După ce am aplaudat – din convingere – la finalul spectacolului de la „Bulandra" (după **Danton** de Camil Petrescu, **Moartea lui Danton** de Georg Büchner, **Marat-Sade** de Peter Weiss, traducerea şi adaptarea: Alexandru Darie, Oana Turbatu, regia: Alexandru Darie), am încercat să limpezesc împreună cu autorul spectacolului explicaţiile pasagerelor motive de insatisfacţie, legate în special de felul cum s-a desfăşurat prima parte.

Alexandru Darie: „Am căutat complexitatea – tabloul general, dar şi motivaţiile personale"

– Îmi place să cred că spectacolul tău despre Revoluţia Franceză prelungeşte ecoul cărţii lui François Furet „Trecutul unei iluzii". Este o încercare de a vedea, prin teatru, unde e greşeala, care e momentul când revoluţia devine crimă.

– Aş spune chiar că mă preocupă mai de mult ideea de nod în destinul omenirii, de schimbare profundă a mentalităţilor, obiceiurilor, credinţelor. Am început cu **Julius Caesar**, unde, prin negarea ordinii divine, se produce o rupere: murea o lume şi se năştea o alta. Al doilea spectacol este acesta, **1794**. Şi sub acest semn se rescrie şi ideea de iluzie: ce este doar iluzie, ce este mistificare şi ce este adevăr într-o revoluţie? Lumea nu a mai arătat niciodată la fel după Revoluţia Franceză. Şi Robespierre, şi Danton au avut urmaşi, iar opoziţia dintre ei se prelungeşte peste secole. Şi astăzi se dezbate în Franţa care dintre ei doi a avut dreptate. Cel care mă punea la curent cu această discuţie, secretarul literar al teatrului din Strasbourg, fiind un om de stânga, îmi spunea că Robespierre este de fapt eroul: el a pus principiile înaintea existenţei şi morala înaintea vieţii. Evident, spectacolul meu nu aderă la acest răspuns, de altfel el nu oferă nici un răspuns. M-au interesat întrebările, am fost fascinat de personajele care îi înconjoară pe Danton şi pe Robespierre. Am încercat să sugerez interacţiunea dintre temele principale şi lumea din jur.

– Spectacolul nu este partizan. El nu dă dreptate, ci descrie.

– Trebuie să înţelegem că resorturile care au provocat marile schimbări au avut nişte determinări extrem de personale. Pledoariile lui Robespierre pentru principii

ajung până la noi prin interstiţiul dintre neputinţa sa şi năzuinţa sa extraordinară. O minte care materializează idei, şi un suflet şi un trup infirme. Danton – o poftă de viaţă extraordinară, combinată cu o imensă naivitate. Dincolo de clişeu, Danton rămâne un mare naiv.

– Singurul personaj care nu e naiv, şi în cele din urmă şi câştigă bătălia, este Fouquier-Tinville, umilul jurist devenit acuzator public.

– Personajul real a fost singurul din tot grupul său de revoluţionari care a murit în patul lui, de bătrâneţe. Laşii, perfizii, alunecoşii, oportuniştii sunt cei care supravieţuiesc.

– Există două texte care se potriveau, separat şi integral, intenţiilor tale: Danton **de Camil Petrescu şi** Moartea lui Danton **de Büchner. De ce le-ai combinat?**

– Motivele sunt simple. La Camil Petrescu, piesa începe vineri 9 august 1792 şi se termină în 4 martie 1794. La Büchner începe în toamna lui 1793 şi se termină tot în 4 martie. Am făcut aceste calcule pentru că am vrut să urmăresc evoluţia personajelor pe o durată mai lungă. Şi am obţinut un rezultat mai complex. La Camil Petrescu, Robespierre e prezentat destul de fugitiv până la marea confruntare cu Danton, dar mi s-a părut necesar monologul din faţa oglinzii şi reacţia ulterioară, pe care le-am luat din Büchner. Tot de acolo este şi dialogul cu un Saint-Just imaginar, coşmaresc. Şi în scena procesului sunt combinări de replici, dar acolo lucrurile au fost simple, pentru că ambii autori s-au bazat pe documente. La Büchner, Danton este mai întunecat, mai neliniştit, mai puţin eroic, şi cred că aceste nuanţe, adăugate superbului personaj scris de Camil Petrescu, îl fac mai uşor de înţeles pentru omul modern, care poate să admire, dar nu să înţeleagă personajul solar creat de Camil. Saint-Just, Marat, care nu există la Camil Petrescu, întregesc înţelesul revoluţiei. Personajul Marat este luat din piesa lui Peter Weiss.

– Un prim reproş: ai îmbogăţit nişte personaje, dar pe altele le-ai pierdut.

– Piesa lui Camil Petrescu s-a jucat atât de rar şi dintr-o motivaţie tehnică: sunt peste 75 de personaje.

– Nu e vorba de 75, ci de Doamna Rolland, de exemplu.

– Asta e altă poveste. Doamna Rolland era prezentă – cu excepţia unei singure scene – în tot spectacolul. Dar în vară, înainte de închiderea stagiunii, spectacolul dura cinci ore (fără pauze). Cu pauze ar fi fost aproape şapte ore, prea mult pentru publicul românesc de astăzi. Ar mai fi fost soluţia de a-l juca în două zile. Experienţa Teatrului „Bulandra" cu **Tartuffe** şi **Cabala bigoţilor** nu era concludentă. Erau totuşi piese independente şi era de conceput că existau spectatori care se mulţumeau cu un singur spectacol. A treia variantă – cea adoptată – a fost să tăiem. Am sacrificat acele scene care mi s-au părut neesenţiale pentru eve-nimentul central. Şi trebuie să mulţumesc generozităţii dovedite de Dana Dogaru, Doru Ana, Ion Besoiu, Ion Cocieru, Vali Ogăşanu, care au înţeles raţiunea acestor tăieturi. A căzut foarte frumoasa scenă a picnic-ului de după masacre...

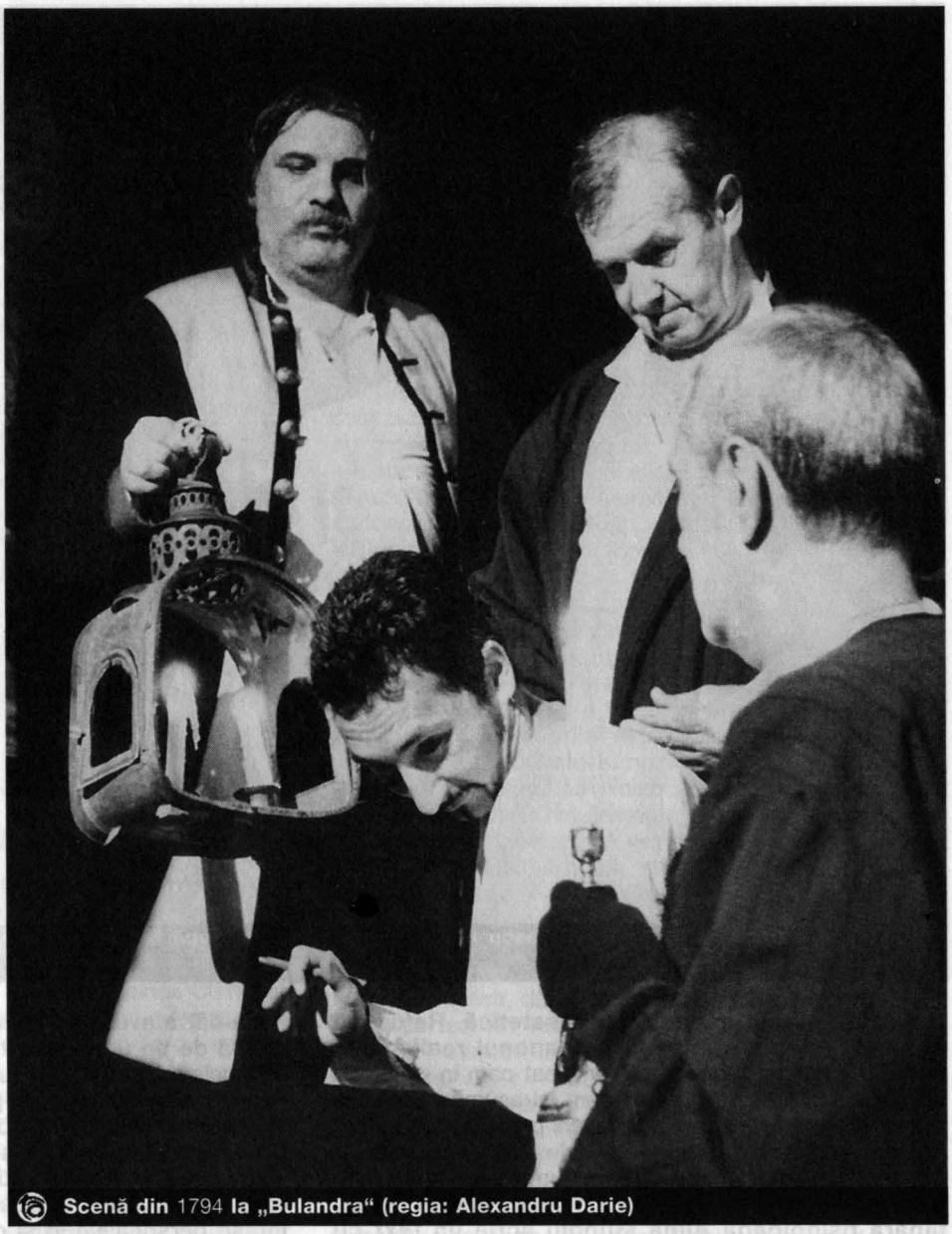
Mircea Albulescu şi Ileana Stana Ionescu în Cabotinul **după John Osborne la TNB (regia: Alice Barb)**

– Operând tăieturi masive pentru a face spectacolul acceptabil sub raportul duratei, s-au pierdut simetriile, impulsurile, conexiunile care alcătuiesc ţesătura dramei, aşa cum o concepe dramaturgul.

– Scenariul iniţial, cel de cinci ore şi jumătate, era bine făcut din acest punct de vedere.

– Aşa cum e acum, partea întâi este expozitivă, fără a fi şi clară: se percepe mai curând zgomotul decât furia.

– E posibil să ai dreptate, deşi unii mi-au spus exact contrariul, dar e mai important că oamenii rămân în sală şi după pauză. E o senzaţie de aglomerare, dar aşa am şi vrut: să reproduc în prima parte curgerea evenimentelor şi am intenţionat să sugerez vacarmul, agitaţia stupidă... enorma zăpăceală care ne împiedică – şi acum, după 200 de ani – să înţelegem logica acţiunilor atribuite personajelor principale. Fragmentarea, coagularea, refragmentarea intereselor în cadrul Stării a treia e greu de reprodus cu claritate. Nici acum unele motivaţii şi evoluţii nu sunt limpezi. A mai intervenit şi o distorsiune circumstanţială: în teatru nu operăm doar cu idei. Primele spectacole s-au jucat la Salonic şi actorilor li s-a sedimentat impresia că publicul oricum nu înţelege ce se vorbeşte. Acum ei realizează treptat că sala e alcătuită din vorbitori de limba română, care pricep şi vor să priceapă. Şi atunci e nevoie de mai multă susţinere interioară, dobândită, de altfel, în reprezentaţiile ulterioare premierei. Acum regret unele tăieturi. Eu aş fi riscat şi aş fi jucat în două zile. La **Trei surori** am păţit la fel – dura prea mult, ritmul era intenţionat încetinit. Mi s-a spus să scurtez scena din actul II, de pildă, când ei stau, beau ceai şi discută. Dar e unul dintre momentele care mie îmi plac cel mai mult din spectacol, pentru că are o inutilitate maiestuoasă. Au fost oameni care s-au plictisit. Pe Bob Wilson cineva l-a întrebat de ce face spectacole de nouă ore, de unsprezece ore, de douăsprezece ore; până traversează unul scena, trece nu ştiu cât timp. El a răspuns că nu-i nici o problemă, cine se plictiseşte iese, mai fumează o ţigară şi când se întoarce găseşte personajul deplasându-se pe aceeaşi traiectorie şi în acelaşi ritm.



Scenă din 1794 la „Bulandra" (regia: Alexandru Darie)

Arta citării

În **Hamletmachine**, spectacolul lui Heiner Müller văzut în Bucureşti prin 1990, fotografia autorului era ruptă în mod demonstrativ pe scenă. Revolta împotriva autorului nu ia întotdeauna forme atât de evidente şi adeseori acceptul scriitorului este eludat, alteori universul său, personajele sale sunt folosite „utilitar". A devenit destul de greu să vezi la teatru o piesă de cineva, montată de altcineva. După ce piesa tradiţională a fost pusă în chestiune de scriitorii teatrului absurd, Ionescu şi Beckett sunt atacaţi de regia post-modernă, deconstructivistă. Textele pentru scenă devin o sinteză culturală: între piesa citită şi cea văzută se înscrie realitatea textelor care le-au precedat. Dar bucuria cu care un foarte simpatic, de altfel, cronicar teatral detectează citatele din „scrierea" regizorală, prin forţa împrejurărilor lipsite de ghilimele, ţine mai curând de bucuria celor care ştiu răspunde la concursurile

Ştefan Iordache şi Octavian Cotescu în Maestrul şi Margareta după Mihail Bulgakov la Teatrul Mic (adaptarea şi regia: Cătălina Buzoianu)

televizate, decât de satisfacţia estetică. Refuzând eficienţa imediată impusă de canonul realismului socialist, caracterul popular, identificat cam în grabă cu cel comercial, teatrul post-modern îşi asumă o condiţie elitistă şi o gratuitate care pot deveni primejdioase pentru raţiunea primordială a existenţei sale: comunicarea de la un grup către alt grup. Nemulţumită de felul cum regizorul Alexandru Tocilescu a montat **Hamlet** (1985), tânăra psiholoagă Alina Mungiu scrie un text cu personaje şi dialoguri – comentariu la realitatea care a stimulat-o. În 1997, când regizorul Mihai Lungeanu montează **Emanciparea prinţului Hamlet**, referinţa la spectacolul Teatrului „Bulandra" este inexistentă, şi atunci sunt introduse fragmente din textul shakespearian. Nici logica, nici imaginea teatrală, nici interpretarea actoricească nu izbutesc să articuleze conexiuni organice, specific teatrale. Piesa lui Tom Stoppard, **Rosencrantz şi Guildenstern sunt morţi**, poate fi înţeleasă şi în afara referenţialului **Hamlet**. Incomplet, primitiv, dar există un nivel al comunicării care presupune bunăvoinţa şi onestitatea ambelor părţi angajate în contact – emiţătorul şi receptorul. Altfel, presupusa umilinţă a citării (spun cu vorbele dramaturgului pentru că a zis mai bine decât aş putea s-o fac eu) devine aroganţa mistificării. Citatul este folosit pentru a conferi autoritate capodoperei propriilor idei. Regizorul basarabean Alexandru Vasilache montează la Odeon **Fraţii Karamazov** după Dostoievski. Vrea să ne explice şi nouă cât a avut de îndurat teritoriul rupt de la patria-mumă de pe urma primitivismului violent şi a esenţei criminale a cotropitorilor ruşi. Dacă acceptăm că poporul rus = Karamazovii, se poate demonstra ideea lui Vasilache. Numai că poporul rus = Karamazovii + Dostoievski, plus alţii şi alţii. Nu contează. Vocea auctorială este reprezentată scenic de un grup de soldaţi care latră cuvintele lui Dostoievski în timp ce împing sau târăsc personajele în şi din scenă. Marele Inchizitor, proiecţie a lui Ivan Karamazov, argument, nu concluzie în dezbaterea imaginată de Dostoievski despre existenţa lui Dumnezeu, devine în spectacol marele manipulator al lumii în care Tatăl şi-a lăsat Fiul să moară pe cruce, iar acum fiii – toţi – îşi ucid tatăl. Pentru autorul rus există însă şi un Dumnezeu al Karamazovilor, iar drumul către acesta este căutat de toate personajele romanului în agitatele lor zile din orăşelul N. Fascinaţi de structura conflictuală a confruntărilor, de caracterul necesar al întâmplărilor, oamenii de teatru au tot încercat să extragă drama din curgerea învolburată a prozei lui Dostoievski. Nici o dramatizare n-a avut profunzimea romanului, dar originalitatea celei de la Odeon este negarea profunzimii. Când pe scenă se spune că „Occidentul l-a avut pe Hamlet, iar noi, ruşii, îl avem pe Karamazov", pare a se afirma că Hamlet a fost un băiat subţire, în timp ce Karamazovii sunt nişte mitocani. E cam puţin. Dacă regizorul vrea să facă politică anti-rusească, el are la îndemână o bogată ofertă de partide politice naţionale,

nu trebuie să ocupe scena cu așa ceva, și nici Dostoievski nu poate fi transformat – decât cu prețul unei ignoranțe implicite și explicite – într-un alt fel de Pogodin (autorul unor piese patriotice rusești, care glorificau revoluția leninistă și Armata Roșie). Uneori, lupta cu textul oferă răgazul unor victorii înșelătoare: Alice Barb montează la Teatrul Național **Cabotinul**, spectacol **după** piesa lui John Osborne. Scenariul reține partea pe care regizoarea a știut s-o pună în scenă, pentru care a avut interpreții corespunzători. Secundarul devine principal, esențialul dispare. Desigur, pledoaria belferului care dorește ca elevii – fie ei și geniali – să nu se depărteze de buchea cărții nu este o dovadă de inteligență; dar până și belferii observă că nu toți cei care nesocotesc cartea sunt geniali.

Transpunerea scenică a unui text nu poate fi un act de fidelitate, chiar dacă regia este semnată de autorul piesei (sau, poate, mai ales atunci). Fiecare decodare este o nouă codificare și infinita lor varietate a asigurat durata și vitalitatea teatrului, supraviețuind interdicțiilor și cenzurilor, nesocotind profețiile care-l înmormântau succesiv după apariția cinematografului și mai apoi a televiziunii.

Creațiile scenice ale regizoarei Cătălina Buzoianu sunt destul de des la confluența literaturii cu teatrul și filmul. După demersul port-modern de deconstrucție, ea izbutește să convertească anarhia în ordine, în rigoare.

Cătălina Buzoianu, un autor de romane teatrale

– Preferi proza, dramaturgiei convenționale?

– Marea dramaturgie nu e niciodată convențională. Chiar acum m-am întors de la un forum al regizorilor, unde mi-am exprimat revolta față de felul cum a fost atacat textul. Am apărat foarte vehement textul. Cu riscul de a fi demodată, în ultimul timp eu mă sprijin foarte mult pe text: tai foarte puțin și de cele mai multe ori adaug. Când nu găsesc o piesă care să mă răscolească și citesc un roman care mă mistuie, îl văd pe acesta din urmă pe scenă. Îi văd mișcarea, ca într-un film. Poate sunt un regizor de film „greșit" și compensez pe scenă. Asta nu înseamnă că sunt dramaturg: niciodată n-am avut această pretenție. Stimez foarte mult dramaturgia ca artă. Dar uneori există sensuri dramatice și în texte care n-au fost destinate inițial scenei. Cartea de telefon e considerată modelul de text fără dramă. Dar în anul I de regie se fac exerciții și cu „punerea în scenă" a cărții de telefon și a anunțurilor din ziare. Apoi se trece la dramatizări. Deci regizorul trebuie să știe să intuiască drama în cel mai prozaic enunț.

Pe mine dramatizările m-au atras de la început: **Adela**, **Iașii în carnaval** (a fost un colaj), **Istoria ieroglifică**. Primele texte au fost în special adaptări. Când simt teatralitatea unei proze sau a unui poem vreau să fac spectacolul, tot așa cum unele piese de teatru montate de mine în ultimii ani sunt adevărate poeme: **Dibuk** sau **Golem**. Acest tip de piesă cere un echivalent scenic care se raportează la metaforă, la valoarea semantică a cuvântului, la încărcătura afectivă pe care acesta o conține. Nu cred că există o mare diferență între acest tip de dramaturgie și proză sau poezie. Eu fac teatru în funcție de ceea ce îmi place, de ceea ce doresc, de bucurie, de interes, de ceea ce îmi permite să mă cufund, uitând de orice altceva, și mă gândesc din ce în ce mai puțin la modă, la vogă.

– Și, din acest punct de vedere, proza e mai ofertantă?

– În proză e mai multă viață, experiența de viață este mai complexă. Uite, **Dama cu camelii**: romanul este mult mai puternic și mult mai „fără rușine" decât piesa, care, la vremea ei, a suportat rigorile cenzurii. Întotdeauna există o cenzură, cenzura regulilor. Proza suportă mai multe adaosuri: fie poetice, fie hiperrealiste.

– Dar, când faci dramatizarea, ea se supune regulilor dramei sau proiecției tale personale despre spectacol?

– Spectacolului, firește, și de aceea nu consider că eu fac dramaturgie. Eu alcătuiesc romane teatrale, după cum a definit genul George Banu, mult timp după ce eu am început să le fac. Regulile sunt mai mult de cinema, adaptarea e mai curând un scenariu decât o piesă bine făcută. De aceea mă și interesează romanele imposibile, stufoase, cu multe ramificații, pe care le adun într-o idee, într-un nod. Dramatizarea conține și voluptatea de a găsi variante pentru un text. Când am montat în Israel **Maestrul și Margareta**, am pornit de la dramatizarea jucată la București, pe care am comprimat-o, împreună cu Yotam Reuveni, dramaturgul teatrului, vorbitor de limba română și care a trăit mult în Anglia. Apoi, împreună cu actorii, s-a trecut la un studiu materializat într-un exercițiu de limbă extraordinar: actorii erau veniți din diverse locuri ale lumii, mulți din fosta Uniune Sovietică. Interpretul lui Woland era din Lituania, făcuse lagăr, vorbea foarte bine nemțește, rusește, dar destul de aproximativ ivrit, pentru că venise de puțin timp. Woland al lui vorbea o limbă nouă, inventată de el, în care erau cuvinte germane, expresii de slang moscovit și cuvinte ivrit destul de prost spuse. Dar acest amalgam a creat un farmec care a „îmbrăcat" forța personajului. Era un colos. Pilat din Pont era un rus adevărat, căsătorit cu o evreică. Vorbea bine ivrit, dar cu un accent rusesc inconfundabil. Toată partea din Yerușalaim era tradusă într-un limbaj biblic, al Psalmilor. Iar în replicile lui Pilat din Pont existau și cuvinte latine. Arăta ca un personaj cehovian și combinațiile de rusă cu latină, cu limba rituală a Psalmilor nu erau doar un amalgam lingvistic. Se crea, printr-o succesiune de semne, limbajul teatral specific acelui spectacol. De curând am lucrat în Castilia **Don Quijote**, spectacol în care s-a rostit chiar limba în care a fost scris romanul: castiliana din secolul XVII. Un grup de tineri specialiști a confruntat dramatizarea făcută aici și a așezat pe ea, cuvânt cu cuvânt, limba din secolul XVII. A fost ca o partitură muzicală, care a creat regulile dramatice ale spectacolului. Libertatea oferită de dramatizări se convertește în „dulci constrângeri", în rigori fără de care spectacolul nu comunică.

*

Într-un spațiu în care lupta pentru autonomie este marcată de obsesia originalității (nimeni nu vrea să facă bine sau mai bine ceea ce s-a mai făcut, „ambiția" pare a fi aceea de a face mereu altfel altceva), este foarte firesc ca „absenții" să sufere. Or, prin forța împrejurărilor, autorul este fie un „contemporan" de mult decedat, fie un ins care, atunci când nu este ocolit, nu poate fi contactat pentru că telefonul lui e defect.

MAGDALENA BOIANGIU

TEATRUL-DANS
UN GEN PUR SAU UN HIBRID? (2)

În numărul 12/1997 al revistei, am inițiat o anchetă cu titlul de mai sus. Dacă pentru început am acordat întâietate creatorilor, imparțialitatea – „ideal" al oricărui act critic – ne obligă să dăm cuvântul și celor care „imortalizează pentru posteritate și istorie" orice act cultural: criticii de specialitate.

1. Ce înțelegeți prin sintagma teatru-dans?
2. Credeți că în peisajul teatrul românesc există spectacole ce se încadrează în acest gen?
3. Este publicul românesc interesat de această formă de spectacol?
4. Menționați câteva criterii de apreciere a unui spectacol de teatru-dans.

FLORICA ICHIM

1. Impresia mea este că e o sintagmă care **acum** își împlinește toate sensurile. Formula teatru-dans, apărută doar de câteva decenii, își mai „dibuie" conținutul încă, născută fiind - cred eu - din dubla nevoie a unor balerini și coregrafi de a spune mult mai mult decât poate grăi trupul lor, și din nevoia de cuvânt dar și din elanul novator, din senzația aceea ciudată pe care mulți creatori o încearcă, la acest sfârșit de mileniu, că totul a fost spus și făcut și că doar dărâmând bariere și prejudecăți se mai poate face și spune ceva nou.

2. Din ceea ce am văzut până acum, consider că doar spectacolele încercate și, uneori, izbutite de tânărul Răzvan Mazilu corespund genului.

3. Orice formă nouă trebuie să întâmpine rezistențe venite din prejudecăți vechi. În această fază embrionară - la noi - rămâne de văzut dacă publicul va fi cucerit. Deocamdată, teatrul-dans îi interesează mai mult pe profesioniștii celor două arte.

4. Evident, funcționează aceleași criterii esențiale ca pentru orice altă formă de manifestare scenică.

LUDMILA PATLANJOGLU

1. Sintagma teatru-dans definește, poate, cel mai bine acel sincretism scenic în care cuvântul se „corporalizează", iar mișcarea se „verbalizează".

Această formă de reprezentație „de frontieră" este rezultatul căutărilor unor creatori atât din sfera teatrului cât și din cea a dansului. Două exemple ilustre din străinătate: Robert Wilson și Pina Bausch; iar de la noi, Andrei Șerban, Cătălina Buzoianu, Mihai Măniuțiu, Gelu Colceag, Beatrice Bleonț, Dan Victor, dar și Sergiu Anghel, Răzvan Mazilu, Ioan Tugearu, Raluca Ianegic, Mălina Andrei sau Varvara Ștefănescu.

Dincolo de căutările de limbaj, cred că nevoia acestei forme de spectacol vine din necesitatea recuperării metafizicii, în teatru ca și în dans. Teatrul-dans este o sintagmă care ne duce, de fapt, spre originile spectacolului, când exista acea îmbinare mistică între cuvânt, muzică, mișcare.

2. **O trilogie antică**, spectacol de Andrei Șerban; **Săptămâna luminată** de Mihai Săulescu, în regia lui Mihai Măniuțiu și coregrafia lui Sergiu Anghel; **Dama cu camelii** după Alexandre Dumas-fiul, în regia și coregrafia lui Răzvan Mazilu; **Jocul de-a Shakespeare** - regia și coregrafia: Ioan Tugearu; **Barococo Party**, spectacol realizat integral de Sergiu Anghel; **Cazul Gavrilescu**, inspirat din proza lui Mircea Eliade, în regia Roxanei și a lui Gelu Colceag; **Cartea lui Prospero,** după **Furtuna** lui Shakespeare, realizat de Ion Cojar, Gelu Colceag și Sergiu Anghel - iată câteva dintre marile reușite ale acestui gen.

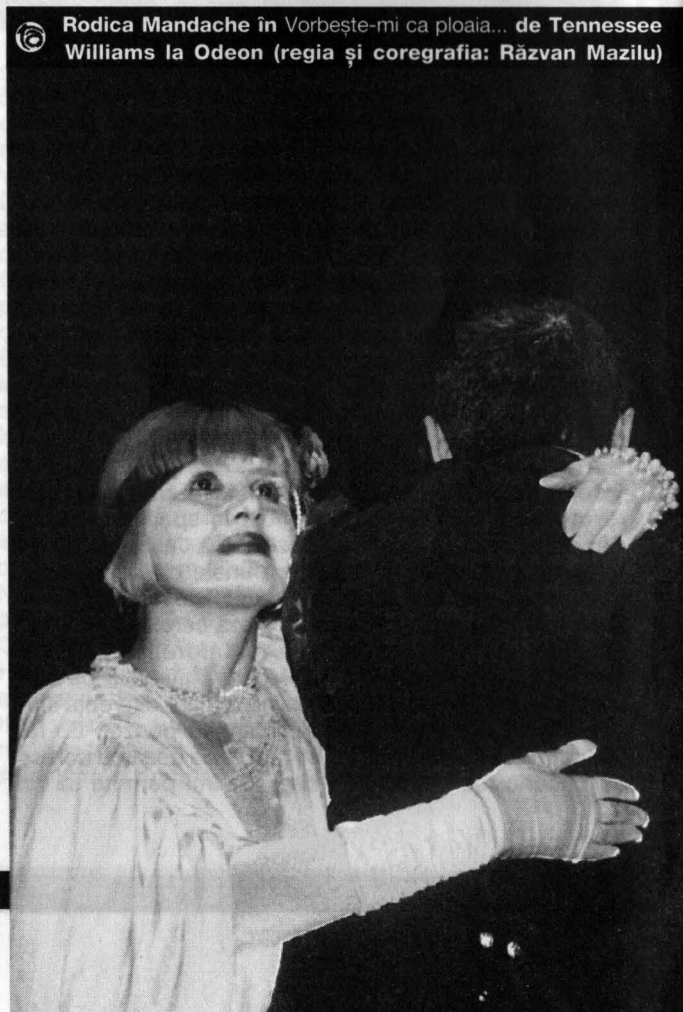
3. Sălile sunt arhipline la acest tip de reprezentații, iar longevitatea unor spectacole vădește un mare interes din partea publicului. Interes care vine din posibilitatea pe care o oferă teatrul-dans de a recupera **emoția** și **metafizica** trăirii.

4. Criteriile sunt complexe. Ele presupun stăpânirea unor cunoștințe din sfera culturii teatrale, muzicale, plastice, coregrafice, dar și capacitatea de a le filtra prin **gândire** și **emoție** - mai mult decât în cazul unui spectacol „obișnuit" de teatru sau de dans.

VIVIA SĂNDULESCU

1. Teatrul-dans este o încercare de a îmbina cele două arte într-o formă nouă, de „graniță", un gen hibrid experimental.

Ceea ce mi se pare frapant e faptul că, în mare măsură, cei care au tentația acestei experiențe sunt coregrafii, nu regizorii de teatru. Există, desigur, regizori care simt nevoia să „dinamizeze" textul, să găsească soluții mai vii în montarea unor texte consacrate. Spectacolele acestora nu pot fi însă considerate teatru-dans, câtă vreme mișcarea de

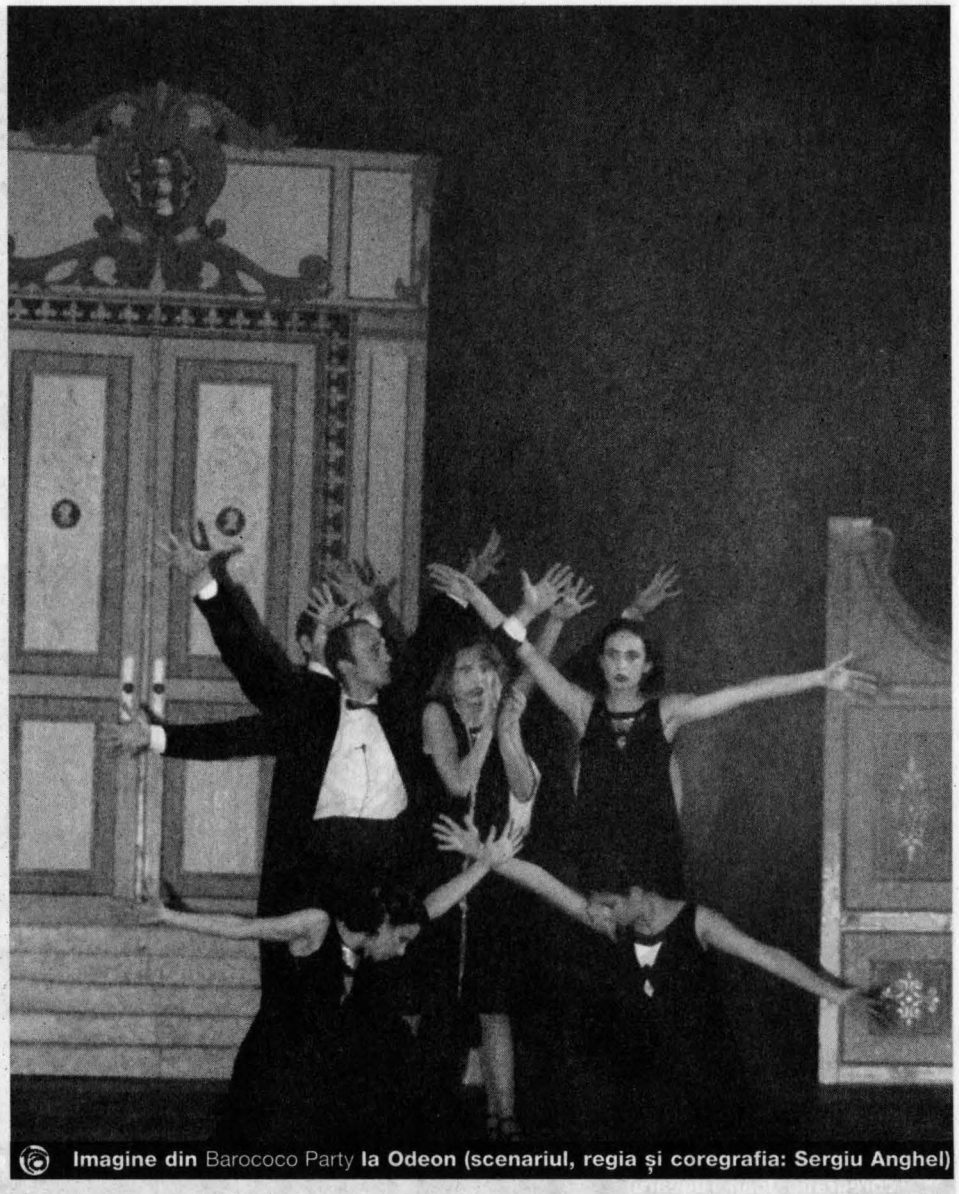


Rodica Mandache în Vorbește-mi ca ploaia... de Tennessee Williams la Odeon (regia și coregrafia: Răzvan Mazilu)

intenţie coregrafică - rezervată de regulă grupurilor-figuraţie - are mai mult rolul de artificiu scenic, de „găselniţă".

Teatrul-dans începe acolo une creatorul simte că mişcarea poate fi mai expresivă şi mai sintetică decât cuvântul şi tinde să nu mai recurgă (exclusiv) la acesta sau să opereze un decupaj personal pe textul preexistent. Şi e normal să fie aşa, pentru că, în timp ce teatrul dispune de un uriaş fond de scenarii valoroase, coregraful este adesea propriul său scenarist şi sucombă inevitabil în prezenţa dorinţei de a produce lucrări de o valoare dramatică egală celor scrise.

În Occident, **trend**-ul tot mai răspândit al trupelor de teatru care renunţă treptat la cuvânt, înlocuindu-l cu mişcarea, ascunde adesea o căutare disperată a originalităţii. Aceasta ar corespunde nevoii de întoarcere la „rădăcini", de comunicare primară - cu impact imediat asupra privitorului. Migrarea **sinceră** dinspre teatru înspre dans este însă rară, iar atunci când se produce (ca în cazul lui Joseph Nadj, coregraf de formaţie teatrală), rezultatul păstrează elementele teatralităţii, exprimate într-un limbaj dinamic „de folosinţă personală" în care, deşi cuvântul e absent, nu dansul primează.



Imagine din Barococo Party la Odeon (scenariul, regia şi coregrafia: Sergiu Anghel)

La polul opus se situează coregrafii care creează spectacole (nu balete) de o marcată teatralitate. Ele nu se confundă cu transpunerile coregrafice ale unor lucrări dramatice străine sau româneşti (nenumărate, de la Shakespeare la Cehov şi de la Tolstoi la Alexandre Dumas), pe care nimănui nu-i trece prin cap să le considere teatru-dans. (De ce compozitorii, pictorii sau coregrafii simt nevoia să traducă în limbajul lor artistic nişte capodopere literare, e o altă discuţie.)

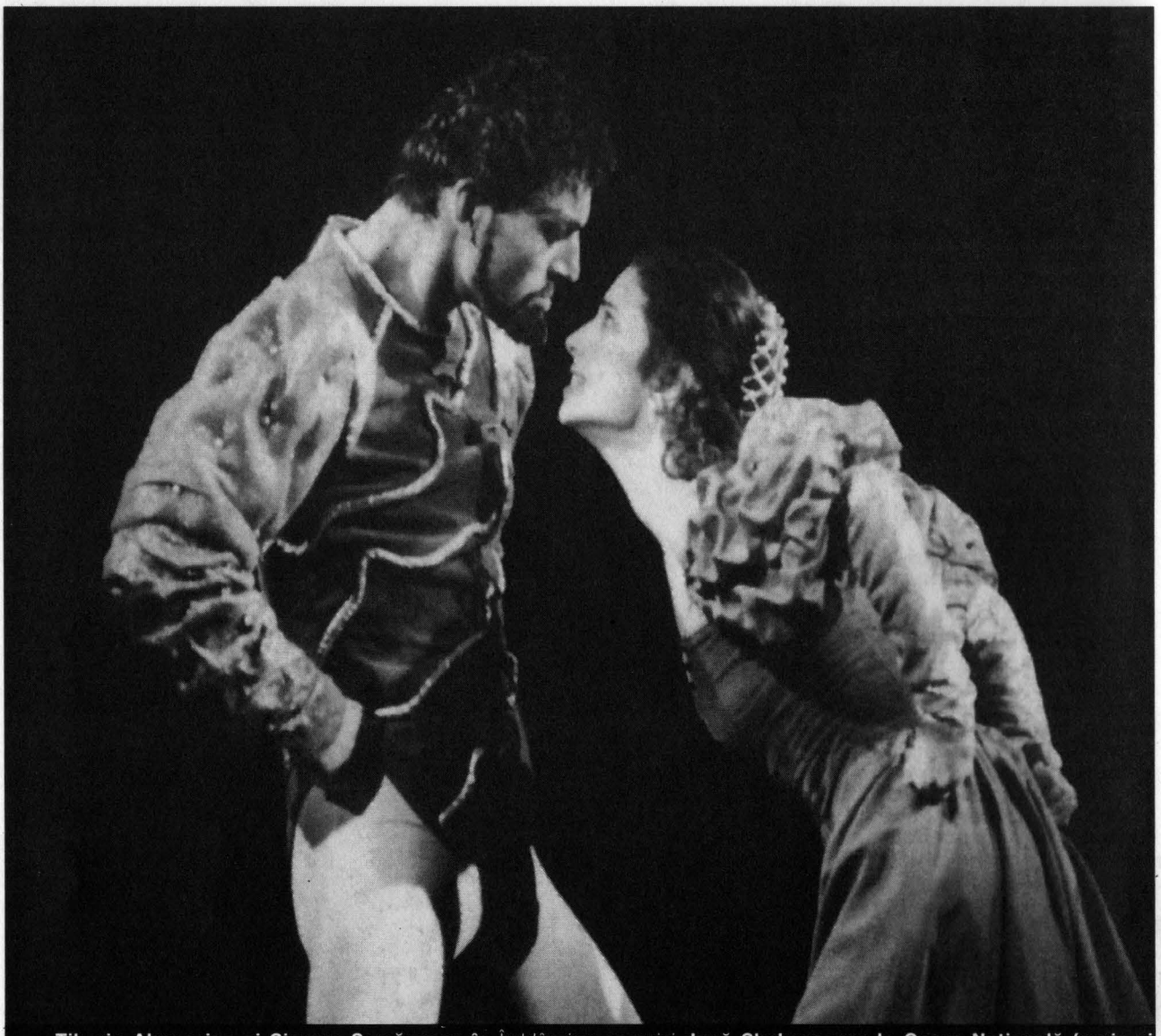
Teatrul-dans sau dansul-teatru (distincţia mi se pare forţată, ilustrând mai curând o intenţie sau o poziţie teoretică a creatorului) poate porni sau nu de la un text, dar atunci când acesta există, el devine pretext prin alchimia la care e supus şi care implică mai mult decât un efort de „traducere": unul de regândire, de re-scriere, de co-participare post-factum la actul creator iniţial. Coregraful care întreprinde o asemenea aventură îşi asumă astfel nu numai rolul de regizor, ci şi pe cel de co-autor dramatic.

Pentru un coregraf, „limba maternă" este dansul, de care nu se poate detaşa decât negându-şi propria identitate. De aceea, când abordează regia de teatru o face (cel puţin temporar, ca etapă a evoluţiei sale) apelând, voluntar sau nu, la mijloacele dinamice familiare. Personal, nu cred în onestitatea transferului direct dansator-regizor de teatru, fără parcurgerea etapei-tampon de regizor-coregraf (ca în cazul lui Beatrice Bleonţ).

Teatrul-dans (sau invers) transmite întotdeauna şi un text mut, **in paralel cu** sau **in locul** celui verbal. Înseamnă comunicare simbolică, esenţializare a imaginii, completare a expresiei.

2. Da, dar puţine şi, evident, datorate unor coregrafi: **Dama cu camelii** şi **Vorbeşte-mi ca ploaia...**, montate de Răzvan Mazilu la Teatrul Naţional din Bucureşti şi la Teatrul Odeon, şi **Barococo Party**, semnat de Sergiu Anghel, tot la Teatrul Odeon.

Nu consider **Jocul de-a Shakespeare**, recentul **one-man-show** al lui Răzvan Mazilu (în regia şi coregrafia lui Ioan Tugearu) drept teatru-dans, ci drept o sumă de portrete coregrafice de inspiraţie dramatică.



Tiberiu Almosnino și Simona Șomăcescu în Îmblânzirea scorpiei **după Shakespeare la Opera Națională (regia și coregrafia: Ioan Tugearu)**

3. Publicul românesc este interesat de orice spectacol valoros. Cel tânăr caută experimentul; cel matur apreciază originalitatea concepției sau lectura inedită a unui text cunoscut. Adresându-se atât iubitorilor de teatru cât și celor de dans, aceste spectacole vizează și pot atrage un public dublu de larg.

Mai greu e cu criticii de teatru, în majoritate puțin dispuși să accepte că un spectacol bazat pe mișcare poate sta alături de unul consfințit prin cuvântul scris. Și-apoi, pentru unii cronicari teatrali, dansul e un teren lunecos, pe care nu știu cum să-l abordeze - iar ceea ce te depășește e mai prudent să respingi sau să desconsideri. Altfel cum să înțeleg renunțarea la secțiunea de spectacole de teatru-dans, prevăzută inițial pentru Festivalul Național de Teatru din toamna trecută?

4. Dacă spectacolul folosește un text preexistent: modul de selectare și prelucrare a acestuia; osmoza cuvânt-mișcare; actorii-dansatori; măsura în care folosirea mișcării contribuie la îmbogățirea sau explicitarea sensurilor latente și, de ce nu, plasticitatea corporală a actorilor.

Dacă spectacolul este o creație integrală a coregrafului-regizor: măsura în care e construit un univers teatral prin mișcare; gradul de încărcătură semnificativă al acesteia; impactul vizual, afectiv, cerebral; tehnicitatea și expresivitatea execuției; originalitatea concepției; încărcătura retorică a mișcării.

ALICE GEORGESCU

1. Prin sintagma teatru-dans înțeleg ceea ce spune ea, mai exact, cele două părți care o compun: o formă de spectacol aflată la confluența dintre teatru și dans, arte autonome, care, însă, trebuie să cedeze, în această combinație, câte ceva din specificul lor, fără a și-l pierde cu desăvârșire. N-aș putea da o definiție „ca la carte"; prefer să pornesc de la constatări de bun-simț. Dacă, de pildă, admitem că teatrul expune o

"poveste" prin intermediul unor personaje care vorbesc şi acţionează sub ochii noştri şi că baletul expune şi el o poveste prin intermediul unor personaje care se mişcă potrivit muzicii (după cum se poate observa, am în vedere, atât în cazul teatrului, cât şi în cazul dansului, accepţiunea clasică a termenilor), atunci în spectacolul de teatru-dans aştept să regăsesc în primul rând o poveste expusă de personaje în acţiune; apoi aştept ca aceste personaje să v orbească şi să se mişte potrivit muzicii, atât cât este necesar pentru ca întregul să nu arate nici ca un spectacol de teatru presărat cu interludii coregrafice, nici ca un spectacol de dans întrerupt când şi când de recitări sau de „scheciuri". Mi se pare, aşadar, că teatrul trebuie să renunţe la o parte din forţa expresivă a cuvântului pentru a o transfera asupra mişcării şi că baletul trebuie să renunţe la o parte din caligrafia cinetică impusă de muzică pentru a o converti în acţiune pură. Repet: nu am pretenţia de a emite definiţii; am înşirat doar câteva caracteristici pe care le socotesc logice şi pe care, de altfel, le-am întâlnit în reprezentaţiile de teatru-dans văzute, ocazional, în străinătate.

2. Nu am asistat, la noi, la prea multe spectacole care aparţin (ori pretind că aparţin) acestui gen; parţial, din vina mea. Oricum, cred că există unele tentative - de exemplu, montările lui Sergiu Anghel şi ale lui Răzvan Mazilu - interesante şi promiţătoare. După părerea mea, nu se poate însă vorbi despre teatru-dans în România atâta vreme cât vor lipsi autorii totali - indispensabili, aici, mai mult decât în alte genuri de spectacol. Iar când spun „autor total" nu mă gândesc la o persoană care să semneze regia şi coregrafia şi, eventual, să danseze, ci la un creator care să-şi conceapă din capul locului opera în termenii acestui gen de spectacol. De pildă, nu cred că se poate face teatru-dans autentic pornindu-se de la texte de teatru ori de la librete de balet preexistente; **Regele Lear** tratat în maniera teatru-dans ar fi, de fapt, teatru dansat. Cred, dimpotrivă, că e nevoie de scenarii autonome, solide şi coerente sub raport dramaturgic şi, firește, „coregrafiabile", în care cuvântul, pe de o parte, şi mişcarea, pe de altă parte, să „curgă" natural din evoluţia acţiunii, nu să fie „lipite" pe firul întâmplărilor după principiul „aici e plictisitor să vorbim, hai să-i tragem un dans" - ori invers. Dar, aşa cum scenariile constituie, în filmul românesc, punctul slab, am impresia că şi teatrul-dans autohton tot aici se poticneşte.

3. Dacă nu este - deşi nu cred -, poate să devină foarte interesat, cu o condiţie: să i se ofere spectacole bune. Publicul românesc are, slavă Domnului, obişnuinţa teatrului bun şi a baletului bun; nu văd de ce n-ar căpăta şi obişnuinţa teatrului-dans - tot bun, pentru că altfel...

4. Din cele spuse la punctul 1, se pot deduce, presupun, criteriile la care apelez eu când judec un spectacol de teatru-dans; recomandări generale nu-mi permit să fac. Şi, la urma urmei, cer acestor spectacole ceea ce îi cer oricărui spectacol, indiferent de formă sau formulă: să mă ţină atentă, să nu mă plictisească, să mă emoţioneze, să-mi dea de gândit. Spus mai simplu şi mai puţin „critic", să-mi placă.

Anchetă realizată de CARMEN STANCIU

Întrebările la ancheta din nr. 12/1997 al revistei i-au inspirat coregrafei Raluca Ianegic eseul pe care îl publicăm mai jos.

Interferenţe

I. PRIMELE CAUZE

Înfăţişându-se istoriei spectacolului ca o artă non-verbală, dezvoltând excesiv tendinţele non-figurative, dansul era pe cale să-şi construiască, în detrimentul său (în primele decenii ale secolului XX), tot atâtea trăsături imiscibile. Atacul inclement al teatrului la această, adesea stângace, integralitate a dansului a fost benefic. Coregrafia pare a fi galvanizată de teatru şi conceptul de „Tanztheater" este azi un rezultat firesc.

II. PRECIZARE DE ORDIN ISTORIC

Termenul „Tanztheater" este vehiculat în Germania anilor '20; Germanie a convulsiilor socio-politice, aflată, şi în ceea ce priveşte dansul, sub puternica zodie a expresionismului. În fapt, cel care lansează termenul de „Tanztheater" este Rudolf von Laban. Teoretician al dansului, arhitect prin formaţie, R. von Laban intenţiona să construiască un teatru cu arhitectură şi dotare speciale pentru dans; termenul menţionat îl întrebuinţa în acest sens. Apoi despre „Tanztheater" sau „dans-teatru" ca demers estetic se vorbeşte îndelung la Congresul Internaţional al Dansului – Essen 1928. Controversele nu întârzie să apară.

Convins că spectacolul coregrafic trebuie să închidă în el dimensiuni socio-politice spre a putea dialoga cu timpul său istoric, convins că „Tanztheater" trebuie să fie o simbioză între arta regizorului de teatru şi cea a dansului, coregraful Kurt Jooss subliniază aspectul conţinutistic al noţiunii. Creaţia sa **Das Grüne Tisch**, premiată în 1932 la Paris, vine să ilustreze maniera în care Kurt Jooss înţelegea rezolvarea ecuaţiei dans-teatru. Spectacolul său este prezentat şi azi în deschiderea unora dintre cele mai importante festivaluri coregrafice. Istoria dansului apreciază cu precădere prima parte a spectacolului ca fiind actul de naştere al dansului-teatru. Această parte e o re-prezentare a unei „dezbateri politice" în jurul unei imense mese verzi. Cu ajutorul machiajului, al măştilor, al mimicii, al gesturilor ce încremenesc în poziţii fotografice propuse parcă pentru eternitate, Kurt Jooss ţese imaginea devastatoarei polifonii a politicii, clădind şi distrugând „à son gré" destinele umanităţii. Factura construcţiilor lui Kurt Jooss este recognoscibilă azi în majoritatea creaţiilor lui Joseph Nadj.

În deceniile următoare, dans-teatrul pare să fi fost uitat. După exilul în Anglia, Kurt Jooss redeschide, în 1949, Şcoala de dans de la Essen; printre elevi: Pina

Bausch, Susanne Linke, Reinhild Hoffman; ele îi devin discipoli.

Conceptul de dans-teatru este relansat şi conturat o dată cu spectacolele Pinei Bausch. Definiţiile care au precedat acreditarea sintagmei, minidefiniţii cu care se încerca o catalogare a producţiilor Pinei Bausch, au fost: „teatru de mişcare", „teatru corporal", „teatru experimental". Notăm opiniile fiicei lui Kurt Jooss, profesoara de dans Anne Markard: „regretul meu în raport cu dans-teatrul contemporan este legat de faptul că apropierea voluntară a acţiunii dramatice de dans reduce comprehensiunea dansului. Aceasta atrage imitatori diletanţi pe scenă, care refuză partea de educaţie în calitatea lor de dansatori şi ratează astfel complet scopul viziunii tatălui meu, realizarea unui dans-teatru autonom".

III. ÎNTÂLNIREA

Alăturarea celor doi termeni înseamnă o combustie permanentă, reciprocă. În acest sens, dansul împrumută de la teatru „totul" (sau aproape totul), acel „tot" pe care Michel Corvin îl caracteriza ca fiind „substitut, deplasare, înlocuire, decalaj, prelevare, altfel spus: metaforă, metonimie...". În dans-teatru, ca şi în teatru, „totul este figură, în sensul dublu – de aparenţă concretă şi joc retoric –, totul devine semn". Formula preia funcţia fundamentală a teatrului care este, după opinia aceluiaşi autor, „...simulacru; teatrul se naşte din simulacru".

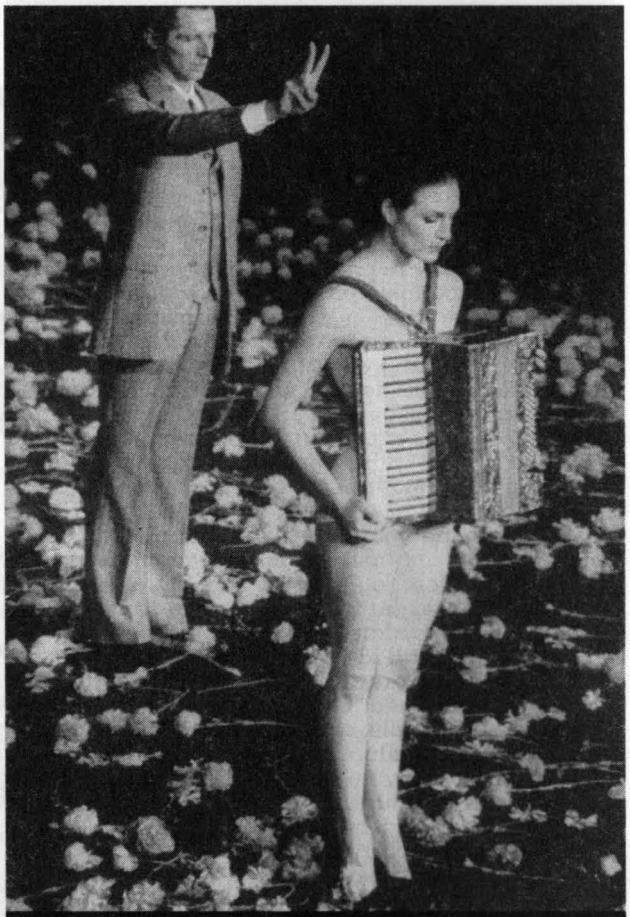
În relaţia dans-teatru, acesta din urmă renunţă la primatul termenului, înlocuind funcţia cuvântului cu potenţialul sugestiv al mişcării; teatrul îşi anulează astfel excedentul de realism. Acceptând, aşadar, o anumită stare de subordonare, teatrul devine un cod para-coregrafic. Oricât de restrâns ar fi, textul conferă complexitate structurală ţesăturii spectacolului; un ax paradigmatic intersectează unul sintagmatic; totul se dezvoltă în jurul unui referent care este fie realitatea, fie unul ficţional.

IV. TENSIUNEA

Există, în fiecare creator-dansator, plăcerea perversă de a-l seduce pe „celălalt" (spectatorul), prin oferirea imaginii propriului corp; faptul presupune o exploatare exhaustivă a potenţialului energetic ca „expresie pulsională", cum ar spune E. Schilder. Această dimensiune a creatorului-dansator este dublată de necesitatea de a imprima gestului, mişcării, emoţie, sens, semnificaţie. Întreaga istorie a dansului (ca artă a spectacolului) s-a articulat în jurul acestei dualităţi, în jurul acestor axe compliante creând tensiuni fundamentale; ea a acordat relevanţă estetică şi, deci, prioritate de rezolvare când uneia, când celeilalte. Oricum, dans-teatrul accentuează plăcerea estetică aşa cum o caracteriza Schilder: „un liber joc al dorinţelor... vizând, dincolo de ea însăşi, o posibilitate de acţiune în deplina responsabilitate pe care orice acţiune o antrenează".

V. ICONICITATEA

Majoritatea spectacolelor de dans-teatru presupun: voce=cuvânt=text. G. Bachelard afirma: „...finalmente este expresia vocală cea care marchează peisajul (artistic, n.n.) cu tuşele sale dominante ...vocea plasează lucrurile la rangul şi locurile lor". Cuvântul are o supremă putere efectuală; structura de tip coregrafic marchează mai degrabă, cum ar spune Merleau-Ponty, „un dincolo sau dincoace de semn". În acest sens, referindu-ne în treacăt la tentativele româneşti de dans-teatru, considerăm că ele fac proba unui exces de factologie.



Imagine din spectacolul Nelken **(Garoafe) al Pinei Bausch**

Clădind în funcţie de o problematică socială, psihologică, politică a timpului actual, formula acţionează iconic; ea stabileşte o axă comunicator-receptor şi permite multitudinii de semne ce sunt înscrise în aria unui spectacol de dans-teatru să devină imagini ale semnelor pe care receptorul le reperează în realitate, în perimetrul „naturalului". Alteori, semnele sunt extrase dintr-o zonă a oniricului. Valoarea iconică a unui demers de dans-teatru accentuează categoriile natural/artificial, mizând adesea pe intervenţia „visului". Oricum, dans-teatrul salvează dansul de maladia purismului, aducând corpusul său la articulaţii semnificative şi obligându-l să se descurce în anomia prezentului.

VI. DETERITORIALIZAREA

Profuziunea semnelor teatrale limitează perimetrul mişcării coregrafice, reducându-l adesea la informaţia minimă, adică la gest. Un imperialism ideologic al codului teatral deteritorializează complexitatea codului coregrafic. Fenomenul este permis de un anumit tip de raţionalism sesizabil în discursul teatral; Baudrillard spunea în acest sens: „raţionalitatea semnului se fondează pe aneantizarea oricărei ambivalenţe simbolice... Semnul este discriminant: el se structurează prin excluziune, în profitul unei structuri fixe ecuaţionale". Această dictatură a teatrului nu este decât una aparentă; colonizarea ideologică este relativă. Departe de tonul sentenţios al discursului lui Baudrillard, o parte dintre spectacolele de dans-teatru rămân, cultivând polisemia, împliniri ale formulei lui Umberto Eco, soluţii de „opera aperta".

Sintagma marchează modalitatea de a pune diferit accentul: acesta este luat din zona mişcării şi transferat în zona cuvântului; alteori procedeul este invers. Conceptul de „Tanztheater" are menirea să transgreseze frontiera dintre dans şi teatru, dintre două arte în care excesiva autonomie estetică – fie a uneia, fie a alteia – riscă sau plictisul spectatorului, sau anchilozarea lui în formule de percepţie rigidă.

După părerea noastră, publicul românesc nu este unul curajos; formulele neobişnuite privirii lui îi smulg, în cel mai fericit caz, aprecierea devenită deja banală: da, interesant! Publicul românesc este, în ceea ce priveşte dansul, mai degrabă xenofil. Ceea ce vine dinspre Vest spre Est este aplaudat frenetic. Publicul românesc nu a aflat, bănuiesc, că odinioară, în Occident, se emiteau calificative, diplome cu menţiunea „Bon pour l'Orient"!...

VII. **INTERDISCIPLINARITATEA**

Ca şi teatrul muzical al lui Mauricio Kagel, cu care de altminteri merge în paralel, teatrul-dans este un produs interdisciplinar. Elementele imbricate îşi păstrează identitatea, păşind unele în perimetrul semantic al celorlalte. Produsul rezultat nu este unul al confundărilor de identitate, ci unul al spaţiului interstiţial. Atât în construcţiile teatru-dans, cât şi în cele teatru-muzică, fiecare componentă renunţă la anumite articulaţii ale propriului cod pentru a-şi prezerva adesea esenţa sau esenţialul.

VIII. **TEATRALITATEA COREGRAFICĂ SAU PRECIZARE FUNDAMENTALĂ**

Există însă o teatralitate intrinsecă partiturii coregrafice, atunci când ea este una de factură „literară", cum ar caracteriza-o analiştii de dans americani, atunci când nu basculează în zona „nonliterară" (adică abstractă sau de ilustrativism emoţional).

Există o teatralitate a Pinei Bausch, alta a lui Joseph Nadj, una pentru Susanne Linke şi alta pentru George Apaix sau François Veret. Ceea ce ne interesează în acest subcapitol este o surprindere chintesenţială a teatralităţii coregrafice; apelăm la formula lui Roland Barthes: „ea este o aglomerare de semne şi senzaţii care se construieşte pe scenă plecând de la un argument scris; ea este acel tip de percepţie ecumenică a artificiilor de gest, sunet, distanţă, substanţă, lumină, care cufundă textul în plenitudinea limbajului său exterior". Teatralitatea coregrafică postulează întotdeauna un subiect. Dimensiunea „apolinică" a dansului ar ocoli presupunerea „dionisiacului" în favoarea performanţei, a formei, a fizicalităţii relaţionate spaţio-temporal. Teatralitatea coregrafică are un precursor în baletele de acţiune ale lui John Wever şi J. G. Noverre. Limbajul timpului, cel denumit „clasic", evolua însă în cadrul reprezentaţiilor în paralel cu acţiunea, chiar independent de ea. Acţiunea se concretiza, până la urmă, în două feluri: în spectacolul propriu-zis, prin intermediul pantomimei şi al funcţiei ilustrative a decorului, şi în sala de spectacol, prin răspândirea foilor-program care explicau spectatorilor ce trebuie să vadă şi ce trebuie să înţeleagă.

Dacă secolele la care ne referim justificau demersurile, perpetuarea acestei practici la finele secolului XX (împărţirea de programe conţinând ceea ce ar trebui să vedem într-un spectacol coregrafic modern) probează un diletantism paroxistic şi persistenţa producţiilor avortone. Teatrul-dans ar trebui să-l ferească pe creator de tentaţia unor asemenea, posibile, reiterări.

Teatralitatea coregrafică este acea capacitate de naraţiune-acţiune a unei piese coregrafice (sau spectacol) departe de orice ingerinţă a teatrului. Dar, ca şi teatrul-dans, teatralitatea coregrafică este o încercare de re-aducere a spectacolului coregrafic la producţie semnificativă. Această posibilă zonă de confluenţă stârneşte confuzii.

IX. **DANS-TEATRUL ŞI „CELĂLALT"**

Dansul a avut şi are şansa de a se desfăşura în limitele nelimitate ale impreciziei, ale ambiguităţii, ale vagului. Re-aducerea sa la „teatru" este un fel de re-chemare la ordine, la rigoarea arhetipală a spectacolului. Într-o anumită măsură, dans-teatrul instituie şi restituie o fidelitate faţă de diegeză, faţă de re-prezentarea ficţională. Dans-teatrul statuează o atitudine de conivenţă în relaţia interpret-spectator, în relaţia dintre eul creator şi „celălalt", publicul. Pentru toate aceste motive, a lucra cu un actor sau cu un dansator, într-o construcţie de dans-teatru, nu este o chestiune de separare de zone actanţiale, ci una de amalgamare.

X. **DANS-TEATRUL – O DEVENIRE RIZOMATICĂ**

O parte dintre spectacolele de dans-teatru evită strategia povestirii aristotelice în favoarea unei apropieri de propunerile brechtiene. Altele, multe la număr, pledează pentru o logică proprie, transformând sintagma într-o veritabilă şcoală a devenirii rizomatice. Eterogenitatea materialelor într-o producţie de tip dans-teatru înseamnă: gest + sunet + coregrafie + vizualitate (scenografie) + cuvânt. Elementele se întâlnesc, aducând fiecare propria configuraţie semantică. Totul vine pe canalele informative ale acestor elemente ca un „bloc de deveniri", cum spune Deleuze, ca o „agenţare" a dorinţelor, propunând o construcţie unică, un rizom, care este aparentul scenariu al unui spectacol de „Tanztheater". Încă o dată, semnatarul „Logicii senzaţiei" a sesizat esenţa timpului său artistic. Probabil că M. Foucault avea dreptate când spunea: „într-o zi, secolul va fi deleuzian".

Dans-teatrul sau teatrul-dans (indiferent de ordinea termenilor în cadrul sintagmei) este un „cuplu" funcţionând, aşa cum spunea Eco, pe „intenţie/extensie". „Cuplul" poate uneori luneca insesizabil către un teatru gestual. Prezervarea noţiunii de dans în cadrul formulei este conferită de complexitatea şi cantitatea partiturii coregrafice. În orice producţie de dans-teatru sunt reperabile: gestul, situaţia, acţiunea, personajul, coregrafia. Sintagma este ofertantă; ea permite fantasmarea, asocierea în interiorul formelor sale de concretizare a unor tehnici sau dimensiuni estetice aparţinând spaţiilor geografico-artistice foarte depărtate de noi; este o tentaţie, dar şi o capcană; există însă, cum remarca tot Umberto Eco, „limite ale interpretării".

Dans-teatrul sau teatrul-dans a dat impuls capacităţii de a considera pentru prima dată corpul ca vehicul al structurilor sociale, privit şi judecat, favorizând o abordare psihosociologică; a urmat corpul „în oglindă", conform conceptului lacanian, corpul alienat şi „celălalt" sau „Celălalt", înlesnind o înţelegere psihanalitică a construcţiei spectacolului, şi, în fine, corpul ca „formă de a fi în lume", conform accepţiei fenomenologice. O dată cu teatrul-dans, nu numai spaţiul scenic este perimetrul relaţionării interpreţilor-personaje, ci însuşi Corpul acestora.

RALUCA IANEGIC

Imaginați-vă o lume a dansului...

De mult n-am mai văzut o asemenea afluență de public la un spectacol de pe scena Naționalului! Ce-i drept, era vorba despre ceva cu totul deosebit, un spectacol internațional de dans, susținut de Gigi Căciuleanu și invitații săi, în organizarea Televiziunii Române și a Video Music Production (inițiator de proiect și „sufletul" acțiunii – redactorul Silvia Ciurăscu de la TVR).

Coregraf francez de origine română, Gigi Căciuleanu este de peste două decenii un nume de faimă mondială, astfel că spectatorii mai tineri, care „nu-l apucaseră" înaintea plecării sale din țară, în 1972, îl cunoșteau după renume, deși circulația informației pe suport video a fost la noi și mai rarefiată decât a celei tipărite, ca în cazul scriitorilor exilați.

După o primă introducere mimată (care a luat publicul prin surprindere, prilejuindu-i o reacție penibilă), amfitrionul Dan Puric i-a întins covorul roșu mai întâi în stil „Iosif Sava & invitații la Serata Muzicală TV" (se pare că maestrul, aflat în sală, a gustat momentul, mustăcind), apoi printr-un **speech** simțit, marcat de emoție și admirație.

Debutând ca un spectacol-lecție, o dată cu palparea pulsului sălii prin instructiva exemplificare a aceluiași dans executat pe două suporturi muzicale diferite, acesta a continuat mai curând ca unul de varietăți coregrafice, în care se alăturau nume de marcă din dansul contemporan de azi și de ieri, de la noi și de aiurea.

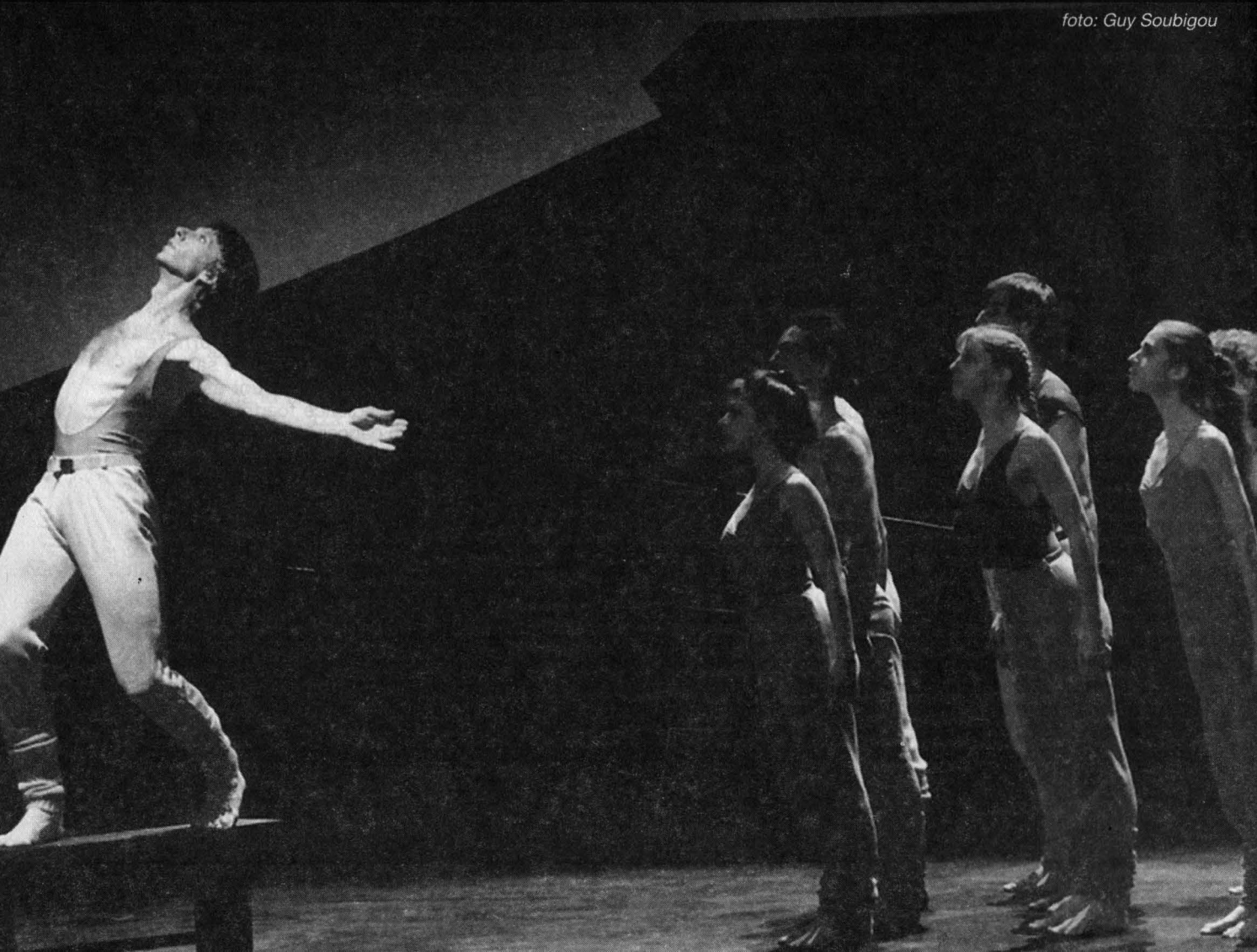
Într-un demers **à rebours**, Gigi Căciuleanu și-a prezentat mai întîi lucrările de ultimă oră, montate în decursul recentului stagiu susținut cu dansatori români la sediul ARCUB. O piesă pentru patru perechi, cu o dinamică puternică, ritmată prin percuție, unde se vădea meșteșugul profesionistului care jonglează cu procedeele de creație, în fraze coregrafice complexe și cursive. O alta, pentru trei dansatori (Simona Șomăcescu, Răzvan Mazilu și Florin Fieroiu), pe muzică de jazz, gândită în spiritul vechilor colaborări cu Miriam Răducanu și Johnny Răducanu, un impuls afectiv disciplinat în exprimare. (Asistând la montare în timpul stagiului, ca și la piesa din deschidere, am observat relația specială a lui Gigi Căciuleanu cu muzica: montează independent de ea, dar menținând-o ca **arrière pensée**, după care mișcarea se mulează pe forma muzicală, ca o pastă moale ce curge în matriță...)

În lucrări mai vechi (Rossini – fragmentul final cu compania sa), influența lui Miriam Răducanu – mentor, partener și prieten fără vârstă – era mai evidentă, mișcarea, mai încărcată de semnificație teatrală, departe de abstractul spre care tinde în prezent. Neanunțată și neașteptată, prezența ei pe scenă într-o piesă „din vremurile bune", o surpriză sentimentală și documentară, a oferit un termen de comparație pentru evoluția ulterioară a coregrafului Căciuleanu.

În afara companiei sale de la Paris, al cărei director onorific este creatorul de modă Pierre Cardin, și a Ruxandrei Racovițză, partenera sa de-o viață, invitații lui

Gigi Căciuleanu în Trubadurul **de Verdi la Centre National Théâtre Corégraphique de Rennes et de Bretagne**

foto: Guy Soubigou



Gigi Căciuleanu au venit din orizonturi diferite. Rinus Sprong din Olanda, coregraf de filiaţie Béjart-Kyllian-Neumeier, reprezintă filonul neo-clasic ce cultivă frumuseţea liniei, puritatea tehnicii academice, în care forma este generatoare de fond şi aspect fizic impecabil – calităţi ilustrate de o pereche nipono-americană, membri ai De Dutch Dont't Dance Division.

Anna Polikarpova şi Riggins Lloyd, prim-solişti ai Operei din Hamburg, au adus un duet din baletul **Carmen**, dens, dramatic, o schiţă în câteva linii de forţă a întregului libret, în concepţia lui John Neumeier.

Yuval Pick din Israel a dansat o lucrare proprie, medaliată cu aur la Festivalul de la Bagnolet, în 1996: plastică, potrivită temperamental, uşor monotonă: o mare pasăre albă ezitantă, stângace...

Într-un spectacol pe care publicul îl aştepta ca pe un evantai de stele, compania (lui) Bruno Agati (Franţa), compusă din el însuşi (coregraf) + trei **danseuses-diseuses-comédiennes**, a adus o pată de culoare ce a stârnit nedumerire. O suită de secvenţe nu tocmai închegate, în care cele trei au propus, la un nivel interpretativ accesibil multor gospodine, parodii ale filmelor americane muzicale interbelice, cu coregrafii „marine" sau „plouate", a căror miză era tocmai umorul produs de pastişă.

Un step de calitate, într-un excelent număr punctat de pantomină (plus bisul aferent), au oferit Dan Puric şi Carmen Ungureanu, incontestabil păsări rare şi preţioase nu doar printre actori, ci şi printre dansatorii autohtoni.

Deşi explicitarea a fost abandonată pe parcurs, a răzbătut intenţia de a demonstra că oricine poate dansa, interpreţii la fel ca şi spectatorii, care s-au lăsat cu plăcere antrenaţi în jocul propus de coregraf, acceptând în final invitaţia la dans pe scenă, ba chiar şi pe cea de a repeta la unison o suită de mişcări de braţe (chiar dacă aceasta ne amintea de odioasele stadioane de dinainte de '89 sau de concertele lui Michael Jackson). Dansul, limbajul universal cel mai la îndemâna tuturor, poate căpăta un sens nu doar în **pointes** şi practicat de profesionişti, ci şi de amatori sau stând în fotoliu, căci el creează o comunicare a semnificaţiei gestuale care transcende barierele lingvistice.

Ca orice spectacol pregătit în grabă (invitaţii au sosit în ţară doar în ajunul reprezentaţiei), era desigur loc şi de mai bine, în unitatea de concepţie, desfăşurare şi finisaj, amănunte parţial rezolvabile la montajul pentru televiziune. A fost însă o poartă redeschisă spre lume, după ani buni de recluziune culturală, şi care ne-a conştientizat nevoia de a ne reconstrui, ca public, o cultură coregrafică, cu discernământ şi în cunoştinţă de cauză.

La Naţional a domnit în acea seară o atmosferă de nostalgie a regăsirii „fiului rătăcitor", poposit acasă între două drumuri prin lume, ca să-şi încarce bateriile şi să-şi împărtăşească **amorul** pentru dans şi **umorul** din subsidiar...

Imaginaţi-vă o lume fără cuvinte, în care comunicarea primară, gestuală, poate deveni dans şi crea o lume! Sau, cum ar zice The Beatles: **Imagine all those people...**

VIVIA SĂNDULESCU

GIGI CĂCIULEANU:
„Dansatorii au o «ţară» a lor"

❒ **După un sfert de veac petrecut departe de ţară, în ultimii ani întoarcerile acasă se succedă la intervale din ce în ce mai scurte...**

■ Slavă Domnului că e aşa! Sunt foarte fericit de asta: între a doua şi a treia oară au trecut doar câteva luni! De fiecare dată, emoţia e copleşitoare, când ies pe stradă e paralizantă, am impresia unei irealităţi totale. Când sunt într-o sală de dans, un teatru sau un platou de filmare, mă regăsesc. Abia acum, a treia oară, încep să-mi vin în fire...

❒ **E pentru prima dată când sunteţi în contact direct cu dansatorii români, în cursul stagiului pe care-l susţineţi. Cum vi se par?**

■ Dansatorii sunt peste tot la fel, în lumea întreagă. E un fenomen care m-a uluit întotdeauna, pentru că, lucrând pe continente diferite, în Chile sau Vietnam, mi-am dat seama că cei care fac dans alcătuiesc o categorie aparte, au un fel de „ţară" a tuturor – de aceea ne e şi aşa de uşor când călătorim, nu numai geografic, ci şi în imaginaţie. Deşi e pentru prima dată când lucrez pe româneşte, în momentul când am pornit la treabă a fost ca şi cum aveam de-a face cu spanioli, ruşi sau africani...

❒ **Ne-am obişnuit să considerăm dansul contemporan drept un domeniu al aleatoriului, al totalei libertăţi de exprimare. Urmărindu-vă, descoperim că şi el pare să aibă o logică interioară, la fel ca şi clasicul.**

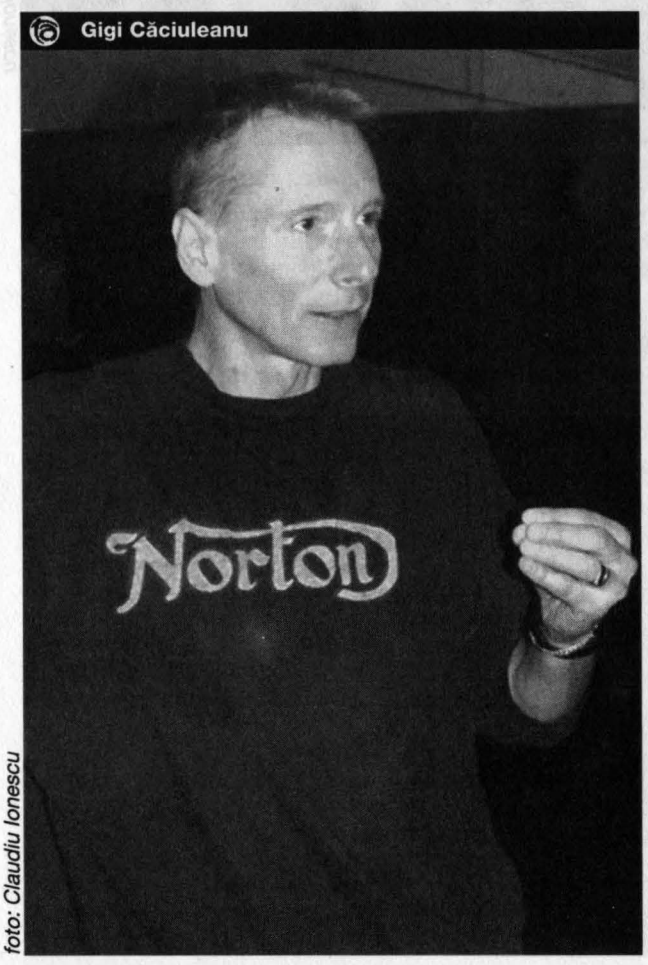


foto: Claudiu Ionescu

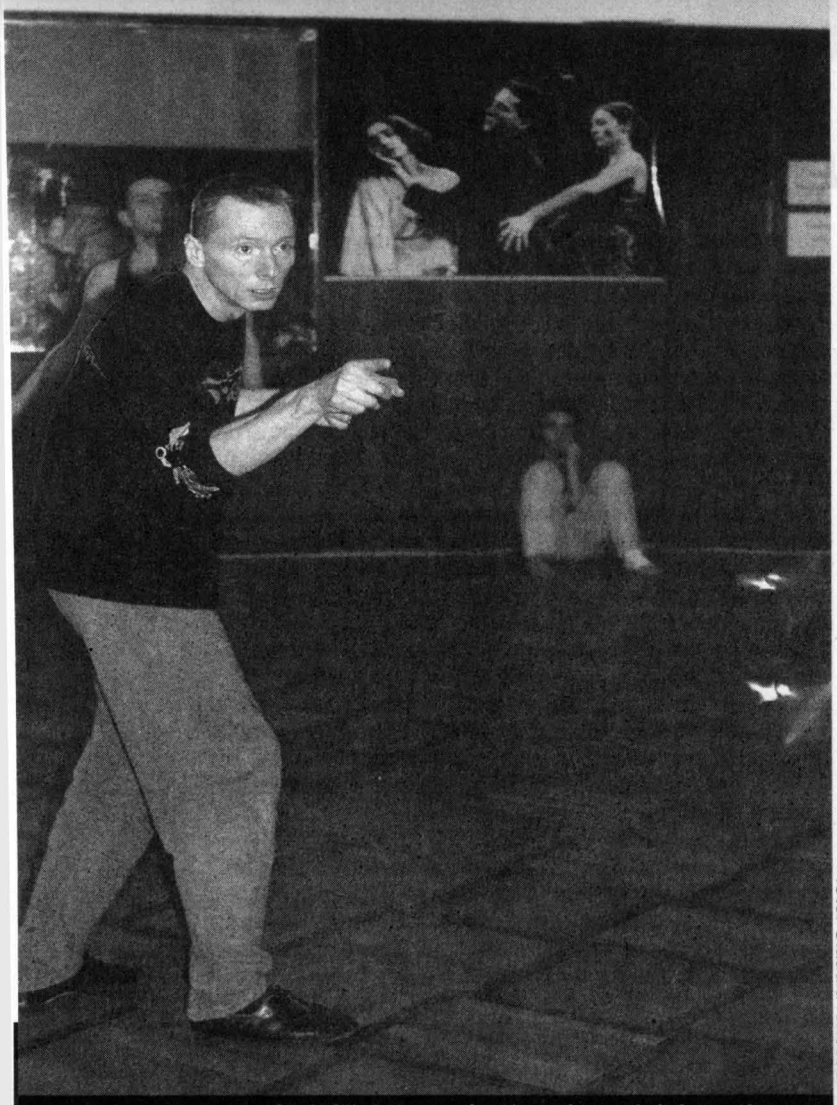


foto: Claudiu Ionescu

Gigi Căciuleanu în timpul stagiului susţinut cu dansatorii români

■ Eu nu prea cred în lucrul prin refuz... Dacă un arhitect are o idee bună, dar nu ştie cum s-o pună în practică, înseamnă că ideea nu era destul de bună. În ceea ce mă priveşte, dansul contemporan trebuie să fie deja în stadiul unei construcţii care să poată sta în picioare în momentul când mă întâlnesc cu dansatorii. Aleatoriul deschide poarta pentru orice – şi eşec, şi succes. Improvizaţia e o metodă importantă, dar „vampirizarea" dansatorilor nu e nici onestă, nici eficientă **à la longue**. E incorect ca un coregraf să aştepte ca dansatorul să caute şi apoi să selecteze din propunerile acestuia, e o pierdere de vreme şi de energie. Asta nu înseamnă că libertatea de expresie nu există, dimpotrivă: o tehnică foarte precisă îţi dă posibilitatea unei cât mai mari libertăţi.

❒ **Aţi lucrat foarte intens zilele acestea, la stagiu, ca număr de ore şi concentrare. E ritmul obişnuit, de „cursă lungă"?**

■ Da. Eu lucrez destul de uşor în **état d'urgence**, pentru că aşa a fost să fie: întotdeauna suntem în faţa unor proiecte care trebuie duse la capăt repede şi, din cauza lipsei de timp, sau de bani, sau de dansatori, trebuie să-mi concentrez lucrul fără să-l trădez. Viteza la care mă adaptez este o latură esenţială a personalităţii mele, a fost un atu care m-a salvat de multe ori şi pe care-l imprim inconştient celor din jur. E o stare de febrilitate, ca-n amor: în dans nu se poate altfel, concepţia trebuie să fie primită, digerată şi re-expediată în timp scurt. Dacă eu pierd vremea cu concepţia, lanţul se dă peste cap – dar asta nu e o regulă valabilă şi pentru alţii...

❒ **Aţi fost invitat în toată lumea, aţi colaborat cu monştri sacri... A existat vreun eveniment pe care să-l consideraţi punctul culminant al carierei dumneavoastră de creator?**

■ Nu, nu poţi spune că „a existat" un punct culminant, pentru că asta ar însemna că ai terminat cu viaţa sau că după el a început panta descendentă. Am avut însă momente de trăire intensă sau foarte importante, dar nu neapărat legate de monştri sacri. Pot avea emoţii profunde lucrând cu un dansator obişnuit, dar care-mi corespunde, sau cu un anume public. Te poţi simţi foarte bine într-un sat din Franţa, nu neapărat la Bolşoi.

O amintire pe care o povestesc cu plăcere e legată de spectacolele „mobile" pe care le dăm în Franţa, la ţară, în locuri în care dansul nu prea ajunge: în faţa unor castele mici, de exemplu, pe estrade improvizate. În urma unui asemenea spectacol, cineva din comisia de cultură care se ocupă de acordarea subvenţiilor pentru companiile artistice s-a întâlnit, după mai mult timp, cu un ţăran care nu numai că i-a povestit despre spectacolul nostru, dar mi-a pronunţat corect numele, ceea ce majoritatea celor din Minister nu-şi dau osteneala să facă. Pentru un român numele meu nu are nimic deosebit, pentru un francez însă e o aventură şi special nu l-am schimbat – şi „Ceaikovski" e o aventură, dar las' să fie, să se adapteze ei la numele meu, nu invers! Am resimţit întâmplarea asta ca pe un adevărat omagiu, pot spune că a fost un moment culminant!

Cât despre monştrii sacri, lucrul cu Maia Pliseţkaia a fost nemaipomenit, pentru că era exact ca acela cu Miriam Răducanu, pe vremuri... Ne-am întâlnit în gară, unde eu am ajuns cu ceva întârziere, şi am găsit-o aşteptându-mă pe peron – un tablou rupt din „Anna Karenina"! În loc de reproşuri, mi-a spus: „Arată-mi o mişcare pe care vrei s-o fac!"... A trebuit să găsesc pe loc ceva cinstit şi mi-am dat seama că Nebuna din Chaillot nu va fi nici nebună, nici bătrână, ci aşa cum era Maia, o femeie care şi-a păstrat frumuseţea, şi-a cultivat-o şi şi-a sporit-o. Abia după ce am lucrat două săptămâni separat cu ea şi cu trupa mea am avut curaj să-i aduc împreună – o companie de moderniști şi **prima ballerina assoluta!** Înainte de asta, Maia venise cu o totală discreţie la orele noastre şi se antrenase în fundul sălii, ca o şcolăriţă. Maia nu „marchează" niciodată. Poate să-i fie lene şi să nu se ridice de jos, dar, când începe să danseze, dărâmă pereţii! Evoluţia ei în mijlocul lor i-a electrizat pur şi simplu, era ca un vulcan în erupţie – şi-aşa a ieşit acea lucrare... Am avut îndrăzneala să-l dăm la Bolşoi, după un spectacol de trei ore şi jumătate, în care Maia mai dansase piese semnate de Maurice Béjart, Roland Petit, Alicia Alonso.

Un alt moment drag mie s-a petrecut în ziua plecării ei, la ultima repetiţie. Nu voiam ca spectacolul nostru să se termine într-un mod „sovietic", în alb şi negru, ci mai poetic, mai Picasso, mai Cocteau... Aşa că am fixat camera video pe trepied şi, în faţa ei, improvizam şi dictam. Ne-am inspirat reciproc şi acest duet final a rămas aşa: după ce lucrasem la spectacol luni de zile, ultimele şase minute le-am montat în şase minute!

❒ **Preferaţi confruntarea direct cu spectatorii din sală sau vă tentează experimentele de tip video-dans?**

■ Mi-e frică de video. Am fost în juriul unui concurs de video-dans la Paris şi-am vizionat peste două sute de

casete, eu fiind novice în materie! Mi-am dat seama că unele coregrafii complet neinspirate „dădeau" bine pe video, iar altele, pe care le ştiam de pe scenă şi-mi plăceau, „dădeau" foarte prost. Video-dansul e un gen diferit. Nu cred că dansul trebuie adaptat la video sau invers, ci trebuie conceput un dans anume pentru video, în care operatorul şi realizatorul să fie implicaţi în creaţie. Cred într-un video care poate fi nu un simplu martor, ci un partener. N-am experimentat încă, dar mă tentează...

❒ **Se pare că ne aflăm, în România, într-un moment similar celui din Franţa dinaintea anilor '80: o efervescenţă de tineri creatori. Ce-ar trebui să ştie şi ce-ar trebui să evite un coregraf contemporan în ascensiune?**

■ Nu există sfaturi. În dans tinereţea e o problemă care nu ţine de vârstă, ci de maturitate. Asta nu exclude copilăreala şi umorul. O maturitate, o macerare însă trebuie să ai de timpuriu. A propos de vârstă, am întrebat-o pe Maia când se va opri din dansat şi mi-a răspuns că pentru asta nu e o vârstă anume şi că unii ar trebui să se oprească la 17 ani!

Coregrafia, dacă nu vrea să-şi piardă din credibilitate şi deci din public, nu trebuie să divorţeze de acest public, izolându-se într-un turn de fildeş, din care cercetările metafizice par cele mai importante. De fapt, trebuie să găsim înainte de a căuta, ca în povestea cu oul şi găina! Eu întâi am dat şi apoi am cerut. Întâi am produs dansuri în condiţii îngrozitor de grele, fără nici un fel de mijloace, cu care am câştigat premii de creaţie la Cannes, la Köln, la Bagnolet... Aşa e şi sistemul de subvenţii acum: întâi demonstrezi ceva şi după aia poţi spera să fii subvenţionat. Sistemul nu e tocmai just, dar e motivant. Ar prinde bine ceva similar şi în România, şi chiar e necesar, fiindcă dans nesubvenţionat, măcar parţial, nu există!

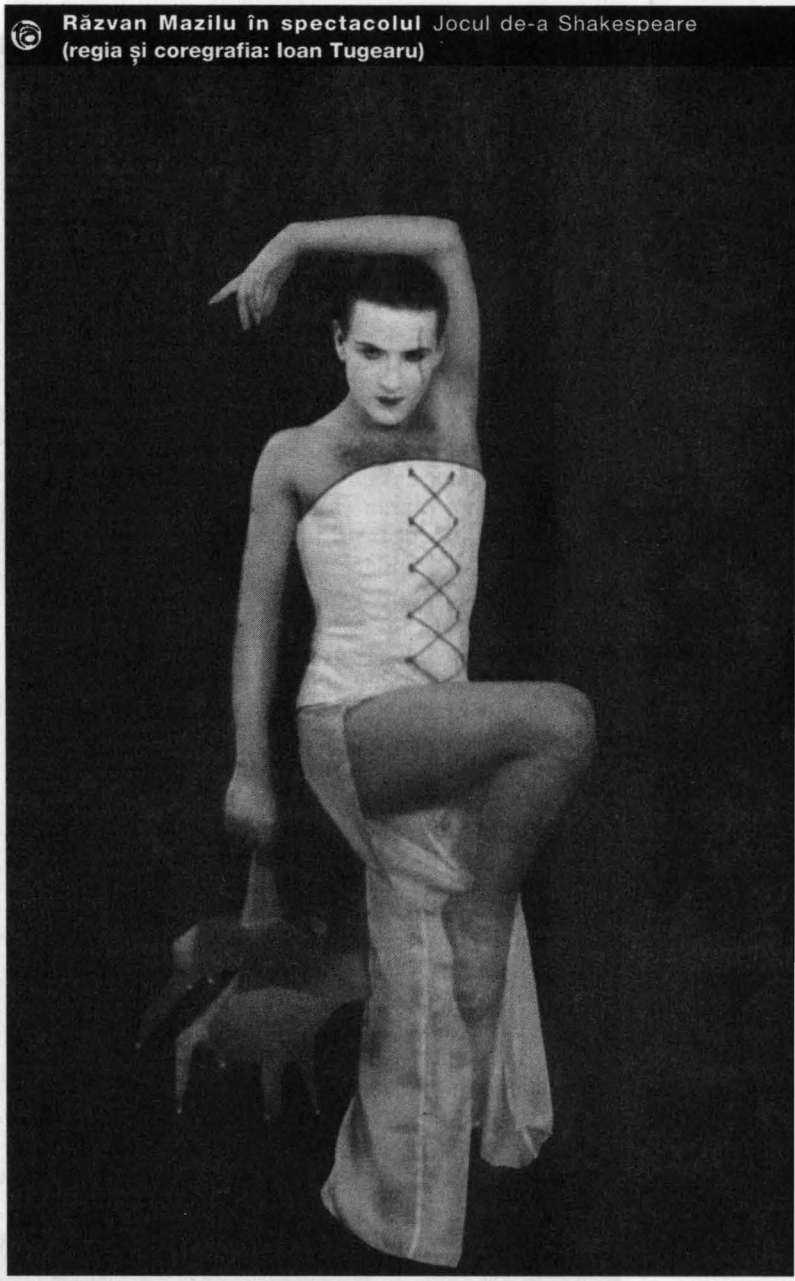
Şi mai trebuie lucrat cu personalităţi, care să nu imite dansul francez sau oricare altul. Eu, ducându-mă în Franţa, nu l-am imitat, am fost disident în dansul contemporan, aşa cum fusesem la Opera din Bucureşti. Artistul trebuie să fie disident faţă de o artă impusă (în cazul meu, dansul clasic). Dacă publicul nu te acceptă **à la longue**, înseamnă că pe undeva s-a strecurat plagiatul, iar publicul îşi dă seama când plagiezi sau îţi trădezi personalitatea. De aceea o admir enorm pe Miriam, pentru că nu s-a trădat niciodată, ci s-a luptat cu lumea întreagă şi cu ea însăşi. Şi nici nu trebuie să te consideri mereu o victimă a împrejurărilor, deşi un artist e întotdeauna singur. Dacă n-ar mai fi, ar însemna că e susţinut de o autoritate şi că tinde să devină oficial! Jocul continuu între artist şi public e esenţial la mine, pentru că eu sunt „circar", arena mă excită, dar lucrez mult şi singur, închis în casă. Înainte de a propune dansatorilor ceva, mă frământ, trec printr-o sumă de rupturi de personalitate... Dar nici ăsta nu-i un sfat, pur şi simplu aşa sunt eu!

Ţările din Est au fost, din punct de vedere cultural, întotdeauna mai înainte şi nu au nevoie de misionari. Ruşii, care au fost cel mai mult „misionaţi", sunt extrem de recalcitranţi la sfaturi şi-şi revendică avangarda în multe domenii. Ce să facă tinerii coregrafi? Ceea ce fac! Dacă au idei, să le ducă până la capăt!

VIVIA SĂNDULESCU

Autoportretul infinit

Când Răzvan Mazilu apare agăţat de o frânghie, la zece metri deasupra scenei, surpriza acestei „intrări" atât de spectaculoase – chiar dacă, aparent, atât de puţin shakespeariene – te face să uiţi de tot şi să-ţi doreşti să-l vezi ajuns cât mai repede cu picioarele pe pământ! Dar este, incontestabil, un punct de pornire eclatant: dansatorul-actor cu chipul vopsit în alb, ca un clovn kabuki, cu trunchiul strâns într-un corset cu şireturi, coborînd scara nesigură pe unul dintre refrenele cele mai cunoscute din „Madame Butterfly" de Puccini... **Jocul**



Răzvan Mazilu în spectacolul Jocul de-a Shakespeare
(regia şi coregrafia: Ioan Tugearu)

Joc de cuvinte și de pași

de-a Shakespeare începe cu un număr de „circ" – numai că este un „circ" atât de intens-dramatic, atât de somptuos-operatic, atât de halucinant-metafizic încât ceea ce urmează riscă să treacă pe sub ştacheta ridicată dezarmant de sus.

După o carieră – desigur, neîncheiată încă – de solist (încununată cu premii prestigioase) şi una de coregraf-regizor (căreia îi datorăm două dintre cele mai îndrăzneţe şi mai provocatoare spectacole din ultimul timp: **Dama cu camelii**, la Naţional şi **Vorbeşte-mi ca ploaia şi lasă-mă să te ascult**, la Odeon), foarte tânărul Răzvan Mazilu şi-a îngăduit „răsfăţul" unui **one man show** pe scena mare a Naţionalului – cu vocea din off a lui Ştefan Iordache recitând din Shakespeare, coregrafia lui Ioan Tugearu ilustrând vorbele actorului şi costumele Janinei Ştefan dând un ambalaj corespunzător strădaniei interpretului... Este un spectacol în care lucrul cel mai bun este, firește, Mazilu; Mazilu, cu felul lui atât de abil-ingenuu de a se arunca în gol fără plasă (pentru că, firește, nimeni nu o face în locul lui!), cu simţul său sigur pentru pariurile uriaşe (şi, tocmai de aceea, copios comentate...), cu rafinamentele sale de dansator-vedetă şi cu rafinamentul – rarisim – al viziunii sale asupra Scenei ca spaţiu sincretic. **Jocul de-a Shakespeare** este, de fapt, „**Joaca** de-a Shakespeare": autoportretul (cum singur declară) unui tânăr artist care se proiectează în infinitul shakespearian fără seriozitatea hilară a atâtor, ci cu acea graţie candidă ce are „ludicul bine temperat" ca regulă de compoziţie. Un spectacol al transformărilor continue (la un moment dat, Tugearu trece în fundal ca umbra unei fantome din epoca „marelui mut" – şi este unicul moment involuntar caraghios al show-ului!) în care, paradoxal, cel care nu se schimbă este însuşi **chipul**: Răzvan Mazilu va fi înţeles faptul – subtil, dar elementar – că raportul unui interpret corporal cu „melodia" Shakespeare ţine de gest şi de sugestia ritmurilor interioare, nu de excesul de grimasă. De aceea, albul acela, care nu este „hârtia" pe care se scriu codurile pantomimei, ci **coperta** – masca... Închizând, în dosul machiajului, toată istoria „psihologică" a textului Shakespeare, Mazilu îşi permite luxul suprem: **diferenţa**, indiferentă la „recitativul" feţei!

Cu **Jocul de-a Shakespeare**, Răzvan Mazilu dovedeşte – ca şi cum mai era nevoie – că este, poate, talentul cel mai complex afirmat în România în zona artelor spectacolului. Chiar dacă anumite „compartimente" chemate să-i ofere suportul (o coregrafie adesea **déjà-vu**, costumele mai puţin şocante decât ne-am fi aşteptat) trec, cum spuneam, pe sub intenţiile lui Mazilu, spectacolul îi pune totuşi, „pe tavă", un spaţiu de manevră şi o „artilerie" plastică pe care interpretul să le poată converti – de-a lungul celor şaizeci şi ceva de minute – în mişcare inteligentă. O mişcare contopind personajele (Richard III, Othello, Falstaff, Hamlet) şi fragmentele muzicale (Puccini, Mahler, Rossini, Şostakovici) în acea **diferenţă** constitutivă: orgoliul oricărui artist de a imprima, în mintea şi sufletul spectatorului, idioritmul propriu – autoportretul infinit.

ALEX. LEO ŞERBAN

Un individ micuţ, ponosit, Nebunul (Ionuţ Pohariu), clipind spre noi cu stranie veselie agresivă, înşiră iute cuvinte, cuvinte, cuvinte – cuvinte legate între ele nu atât prin nexuri logice, cât prin sonoritate, prin muzică interioară. Surprinzătoare la început, combinaţiile, asociaţiile lingvistice devin treptat previzibile, ca o melodie căreia îi ghiceşti linia şi, de aceea, îi presimţi refrenul. Pe neobservate, o altă muzică, muzică adevărată (compozitor – Royon Le Mée, despre care am fi dorit, totuşi, să aflăm câte ceva din elegantul program al spectacolului), se substituie bizarei litanii oniric-suprarealiste şi, o dată cu ea, în scena decorată (nu ştim de cine) ca un vast salon îşi fac apariţia şi celelalte personaje. Sunt invitaţii la **Barococo Party**-ul convocat de scenaristul, coregraful şi regizorul Sergiu Anghel în sala Majestic a Teatrului Odeon. Sunt, adică, invitaţii doamnei Starly (Laura Jianu), o ex-vedetă acum în baston, la petrecerea ce se va transforma, încet-încet, într-un Sabat de la care nu lipsesc diavolii Azazel (Romulus Neagu, un tânăr balerin excelent), Lilyth (Laura Jianu) şi Asmodeu, în civilie servitoarea Mathilde (Maria Varsami). Aceşti **special guests** şi ceilalţi participanţi la serată (membrii Companiei Orion Balet, condusă de Sergiu Anghel) oferă o frumoasă mostră de teatru-dans: un spectacol situat, după părerea mea, cel mai aproape de înţelesul pe care îl are sintagma în lumea largă. Comparaţia implicită conţinută de superlativul relativ al adverbului (m-am contaminat, după cum se vede, de verva gramaticală a scenariului!) se referă la producţiile autohtone de teatru-dans, tributare, îndeobşte, unei concepţii ce privilegiază fie teatrul, fie dansul, în dauna celuilalt termen, când nu a amândurora. Este ceea ce **nu** se întâmplă aici, chiar dacă, într-un moment sau altul, teatrul sau dansul prevalează (producând atunci unele lungimi fastidioase).

Principala calitate a scenariului imaginat de Sergiu Anghel este, alături de inventivitatea lexicală vădită în monologurile Nebunului, faptul că pretextul narativ permite trecerea firească, nesilită de la secvenţele de recitare (le-aş putea zice şi recitative) la cele de mişcare dansantă, fără a naşte nici o clipă senzaţia supărătoare de „lipitură". Nimic mai firesc, într-adevăr, ca la un **party**, ba baroc, ba rococo, invitaţii să se oprească din conversaţie pentru a dansa, şi invers. Cu atât mai mult cu cât – ne lămurim la sfârşit, dacă nu ne-am dat seama de la început – întâmplarea e un vis, de noapte sau de zi, al Nebunului. Pe acest fir epic, minim dar solid, episoadele dramatice şi cele coregrafice se succedă fără accidente, alcătuind o structură coerentă sub raport nu numai logic, ci şi spectacologic. (Frumoasei limbi române, care se laudă cu trei vocabule diferite pentru noţiunea de „zăpadă", spre exemplu, îi lipseşte un adjectiv care să însemne „de spectacol", **spectacular** vrând să zică **spectaculos** – nimic altceva. Propun,

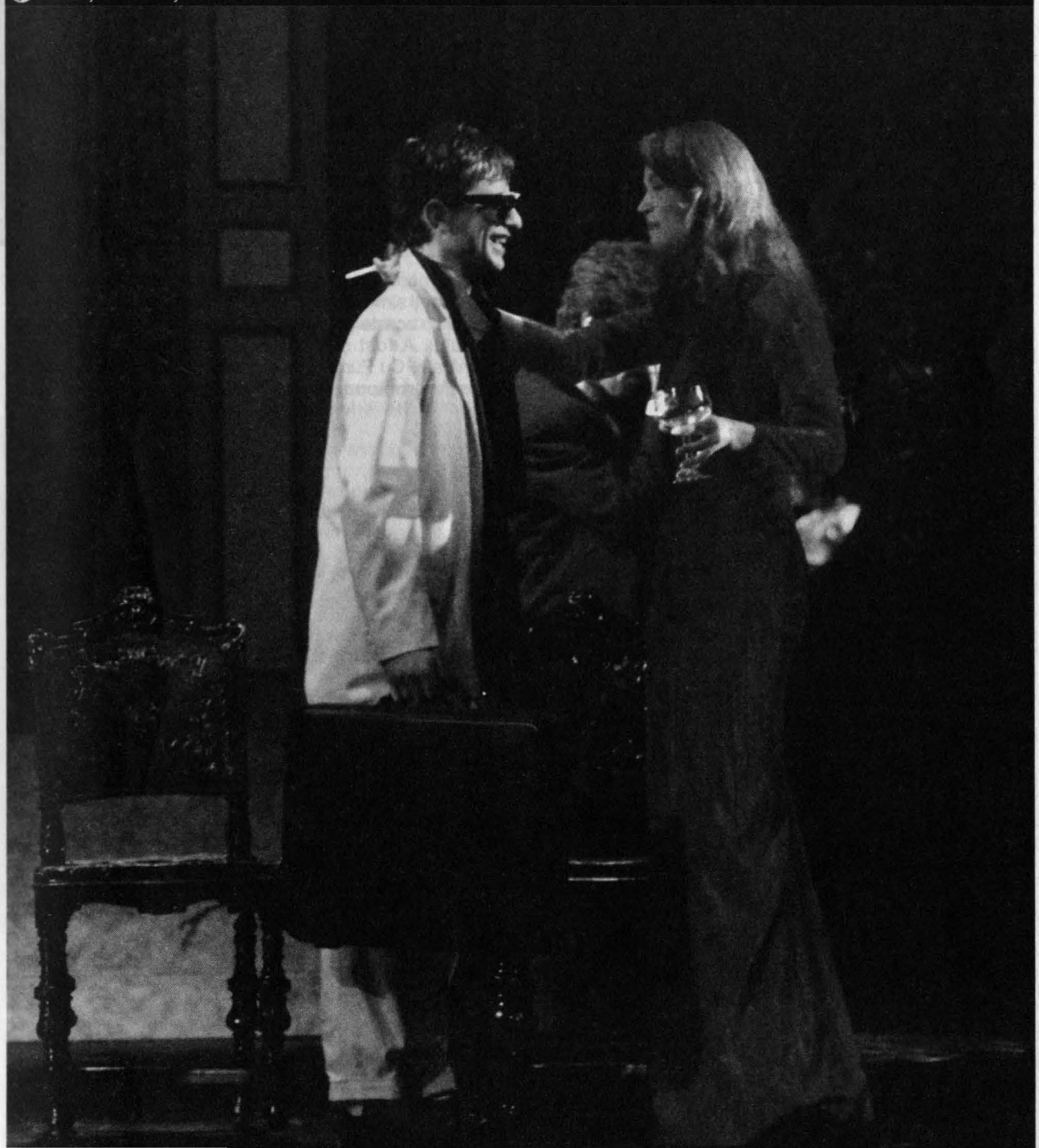
ad-hoc, **spectacologic**, chiar şi fără calambur.) În plus, montarea are o doză considerabilă de umor; e drept, fiind foarte subţire, adică deloc gros, umorul acesta riscă să treacă neobservat de spiritele prea telurice şi, în egală măsură, de acelea prea dedicate ezotericului.

Cum nu mă pricep prea tare la balet (din păcate), nu pot face aprecieri tehnice asupra coregrafiei. Ca diletant, am găsit-o agreabilă şi adecvată scopului în concepţie, şi perfectibilă în execuţie, tinerii interpreţi având încă de luptat cu acurateţea mişcărilor personale (mai ales ale mâinilor) şi cu sincronizarea deplasărilor colective. Deşi unui spectacol de teatru-dans nu i se pot fixa aceleaşi norme de performanţă ca unuia de balet, epurarea gesturilor de orice imperfecţiune neartistică mi se pare necesară şi aici. Din punct de vedere actoricesc, evoluţiile au fost satisfăcătoare; rămâne, în cazul „grăitorilor", veşnica problemă a rostirii necultivate, carenţă subliniată acum de microfoanele-lavalieră care amplifică puternic vocea.

Originală sau folosind elemente preluate din creaţiile Pinei Bausch şi ale altor coregrafi notorii, cum şopteau pe la colţuri specialiştii (iată un subiect de abordat mai pe îndelete: „împrumuturile" în artele spectacolului), **Party**-ul lui Sergiu Anghel e un spectacol care poate convinge pe oricine că teatrul-dans este o specie meritând neabătut atenţie.

ALICE GEORGESCU

Ionuţ Pohariu şi Laura Jianu în Barococo Party, **spectacolul lui Sergiu Anghel**



ŞTEFANIA CENEAN:

„...o vrajă care cuprinde pe toată lumea"

Teatrul Mic a avut o premieră cu totul specială: **Noaptea încurcăturilor**, *în regia lui Petru Vutcărău şi scenografia Ştefaniei Cenean. O bucurie a văzului şi auzului. Cu această ocazie, am intervievat-o pe scenografa Ştefania Cenean, pe care* **Danaidele** *au făcut-o celebră pe mapamond...*

❑ **Numele dumneavoastră a ajuns pe buzele tuturor iubitorilor de teatru. Ultima dată când ne-am întâlnit a fost la Festivalul Naţional de Teatru-Imagine, acum câţiva ani, când aţi avut acea scenografie de vis la** Unchiul Vanea**. Aţi descins de pe scena Naţionalului craiovean pe cea de la Satu Mare?**

■ Am venit la Satu Mare înainte de **Unchiul Vanea**, în septembrie. Premiera era programată pentru 1 octombrie. Acest spectacol a precedat lucrul la **Danaidele**, care începuse, practic, cu un workshop, în primăvara lui '95, urmând să intre în producţie în august, dar, din cauza unor probleme financiare, totul s-a decalat. În aceste condiţii, am fost interesată de propunerea de a lucra la Satu Mare, pentru că îl iubesc foarte mult pe Cehov. Mai lucrasem **Unchiul Vanea** la Craiova şi fusese un spectacol de succes, făcând o foarte frumoasă reclamă teatrului craiovean; spectacolul era regizat de Mircea Comişteanu. M-a bucurat ideea de a veni la Satu Mare, pentru că nu mai fusesem şi doream să cunosc oraşul. Am fost foarte surprinsă mai ales de clădirea teatrului. Sala este foarte specială – a fost construită de o faimoasă firmă austriacă, la începutul secolului. Întâmplător, văzusem un teatru aproape identic la Brisbane, cu un an înainte.

❑ **Teatrul „fără frontiere"... În ambele spectacole,** Danaidele **şi** Unchiul Vanea**, scenografia a avut un rol esenţial. De unde aţi început?**

■ Am terminat Institutul de Arte Decorative din Bucureşti, secţia de scenografie, în 1982. Sunt bucureşteancă şi am debutat la Teatrul „Bulandra", într-un spectacol cu doi actori mari: Victor Rebengiuc şi Luminiţa Gheorghiu. Spectacolul era regizat de Mircea Comişteanu, pe care l-am cunoscut atunci. A fost un succes: **Într-un parc, pe o bancă** de Alexandr Ghelman. Am plecat apoi la Craiova pentru stagiatură şi am făcut **Trei gemeni veneţieni**, cu regizorul Mihai Manolescu. Trebuie să precizez că, mai totdeauna, am lucrat şi decorurile, şi costumele, pentru că am crezut foarte mult în unitatea de stil a spectacolului. Cred că nu a fost o cale greşită. Sigur, au fost şi spectacole la care am făcut numai costumele. De exemplu, în 1990, am fost invitată de Andrei Şerban şi am lucrat, la Teatrul Naţional din Bucureşti, pentru spectacolul **Cine are nevoie de teatru?**, costume pentru trei distribuţii; aşa a cerut regizorul. A fost foarte importantă această colaborare, pentru mine, dar munca mea obişnuită mi s-a părut mai interesantă.

❑ **Aţi mai avut vreun succes comparabil cu** Danaidele**?**

■ E foarte greu de spus. Sunt un artist privilegiat, care a avut parte de multe succese, adică de spectacole încununate de aplauze. Cred că **Danaidele** a mers mai departe cu succesul. Dar, dacă mă gândesc la **Phaedra**, în Anglia, mă întreb cât se mai poate merge peste.

❑ **Câte spectacole aţi făcut cu Silviu Purcărete?**

■ Am lucrat, în 1989, **Piticul din grădina de vară**, o altă reuşită. Când a venit Revoluţia, teatrul craiovean avea două spectacole de mare forţă, foarte deosebite ca dramaturgie: un Cehov, monumental, şi **Piticul...** Momentul venea pe o anumită stare de spirit a noastră, o

Imagine din Unchiul Vanea de Cehov la Teatrul de Nord din Satu Mare, cu scenografia Ştefaniei Cenean (regia: Goange Marines

stare de neputinţă aproape – vorbesc de primăvara lui '89 –, când toţi simţeam că trebuie să se întâmple ceva... şi se întâmplau aceste două spectacole, care au creat renumele teatrului. A fost şi o deschidere indiscutabilă pentru străinătate. Cu Purcărete am lucrat, deci, **Piticul...**, apoi **Titus Andronicus**, în '92, **Phaedra**, în 1993.

❑ **Marile succese ale domnului Purcărete...**

■ Da.

❑ **În legătură cu** Unchiul Vanea **de la Satu Mare, credeţi, ca şi mine, că romantismul din opera... clasică a lui Cehov a fost fidel reconstituit?**

■ Eu cred că, totuşi, am fost influenţată de linia personajelor din primul spectacol, cel de la Craiova, din '89. Dar aici am utilizat soluţii deosebite, diferite. Eu cred mult în dramaturgia lui Cehov, care aduce şi romantism, şi absurd, şi o realitate crudă a relaţiilor dintre personaje.

❑ **Experienţa de la Satu Mare va rămâne, cred, una cu totul specială în viaţa dumenavoastră...**

■ Cu mine, la Satu Mare, s-a întâmplat o „magie". lubesc foarte mult actorii de aici şi aş lucra în continuare cu ei, poate mai cu drag decât în străinătate. Dar, din păcate, nu există o susţinere din partea publicului, ca în Capitală sau în alte mari oraşe ale lumii. Aici, un spectacol moare foarte repede şi asta este ceva foarte trist pentru mine şi aproape demoralizator. Pentru că îmi doresc să lucrez la un spectacol care, după aceea, să crească, şi magia să crească şi ea, ca o vrajă care cuprinde pe toată lumea. Dacă spectacolul se joacă de opt-nouă ori, mi se pare că îl fac numai pentru mine, nu este ceva care se dăruie total. Pentru că şi autorii au nevoie să primească un „fluid" din partea spectatorilor, e ceva care îi încarcă de o anume energie, de ceva pozitiv. Ceea ce s-a întâmplat la Teatrul Mic, la **Noaptea încurcăturilor**.

IOANA FLOREA

GEORGE IVAŞCU: „Orice sacrificiu e normal“

Pe George Ivaşcu îl găsesc oriunde merg la teatru, în mai toate distribuţiile: la „Bulandra“, la Naţional, la Comedie...

❑ **Cum e gustul succesului?**

■ Destul de amar. Nu e frumos decât aşa, din afară. Succesele, în general, te obligă foarte tare şi oamenii aşteaptă insuccesul. Dacă prima dată sunt încântaţi şi spun „Vai, ce bine a jucat!“, după câtva timp vin şi zic „la să vedem, ah, se repetă, acolo e la fel ca dincolo...“ Deci gustul succesului e destul de amar. Aş putea s-o citez pe Nina Zarecinaia din **Pescăruşul** lui Cehov: „Acum ştiu că importantă nu este gloria, ci puterea de a îndura“.

❑ **Imediat ce ai terminat Institutul, ai primit o mulţime de roluri. Te aşteptai la ele?**

■ Nu mă aşteptam neapărat, dar mi le doream. E firesc. Cine nu se pregăteşte pentru rolurile principale, importante, dificile, n-are rost să se apuce de această meserie. Rolul din spectacolul acesta (Crăcănel din **D'ale carnavalului** de Caragiale, **n.n.**) e primul meu rol într-un teatru profesionist, Teatrul de Comedie. Primul rol pe care l-am luat de la început şi l-am dus până astăzi. Despre rolurile pe care le fac nu pot să vorbesc prea mult. Îi las mai bine s-o facă pe cei care mă înjură şi mă comentează!

❑ **Cum e, totuşi, să simţi publicul de partea ta?**

■ E minunat, fiindcă simţi că nu e totul în zadar. „Toreadorul s-a pregătit să intre în arenă!“. Realmente, teama de scenă, pentru mine, nu are valoare decât sub forma de... arenă. Sunt spectatori care vor să vadă **performanţă**, indiferent dacă e sportivă sau artistică. Dacă le dai acest lucru oamenilor, ei merg cu tine, te iubesc, te admiră, te respectă, te invidiază etc. Ăsta e riscul când apari în public: te expui.

❑ **Ai ajuns la visul tău? A meritat toate sacrificiile, toate eforturile...?**

■ Sigur că merită. În momentul în care te-ai hotărît să faci meseria asta, orice sacrificiu e normal şi cine nu are puterea să-l facă, puterea de a îndura, cum spuneam la început, nu va putea face profesia asta, care, în afara succesului şi a înaltei poziţii pe care te simţi prin faptul că eşti aplaudat, curtat, iubit – partea frumoasă pe care o văd „civilii“ –, are şi o latură dificilă, care este a ta. De exemplu, acum sunt răcit, am un deget rupt şi iată că... am jucat. Până am intrat la Institut, am lucrat doi ani într-un birou. În starea de acum, nu m-aş fi dus la serviciu. Aş fi telefonat şi aş fi zis că sunt bolnav. Doamna Bulandra spunea: „Un spectacol nu se suspendă decât dacă eşti mort. Dacă încă mai mişti, vii şi joci cum şi cât poţi“.

❑ **Ţi se întâmplă uneori să simţi vidul interior creat de gândul că, poate, nu ai ajuns unde ţi-ai dorit sau că nu asta ţi-ai dorit?**

■ Cine are spirit de luptător nu va simţi niciodată vreun gol. Te simţi trist, singur, într-un fel sau altul, dar nu există vid interior. Nu poţi să-mi spui că nu există oameni de 50 de ani capabili să se îndrăgostească. Deci sentimentul există cât trăim. Starea. Asta înseamnă, de fapt, profesia: gândurile există cât trăim, dacă nu şi după. Poţi fi la capătul unei căutări, dar niciodată vidat. Eu nu sunt vidat. Sunt epuizat, sfârşit, dar când descopăr altă zonă, iau totul de la zero – cu fiecare rol, de altfel. Nu pot să spun că rolul pe care-l fac acum, de exemplu, în **Scandal la Palermo**, seamănă cu Crăcănel, aşa că îl iau de la zero absolut. Nu poţi fi gol, dacă, într-adevăr, cauţi!

IOANA FLOREA

George Ivaşcu (Crăcănel) şi Gheorghe Dănilă (Iordache) în D'ale carnavalului de I.L. Caragiale la Comedie (regia: Mihai Manolescu)

foto: Dan Vatamaniuc

Mai mult decât „doar o vorbă...“ cu George Pruteanu

❑ **Ce relaţie aveţi cu lumea Thaliei, ca om de cultură? Dacă mai aveţi timp să mergeţi la teatru...**

■ Mulţumesc! Utimele spectacole pe care le-am văzut au fost alaltăieri (12 decembrie '97, **n.n.**), la Festivalul de Teatru Studenţesc, care a avut loc la Teatrul „Ion Creangă“, unde am văzut o chestie pusă de o trupă din Târgovişte, **Strip-tease** de Mrozěk, jucată studenţeşte, cu unele stângăcii, dar simpatic, şi una pusă de Emil Hossu cu o trupă din Bucureşti, plină de haz, pe muzică modernă, ceva folcloric, o poveste după Ispirescu, dar făcută foarte haios, tineresc, bun de văzut, adică nu te plictisea! Am fost sustras de alte obligaţii şi n-am putut vedea restul festivalului.

Am mai văzut la Naţional ultimele premiere, de pildă Ibsen, şi **Orfeu în Infern**, cu o distribuţie care nu m-a satisfăcut grozav. M-ai întrebat de relaţiile mele cu lumea Thaliei. Ele sunt vechi. Pe vremuri am montat chiar eu teatru, când eram student: Eugen Ionescu, **Lecţia**, Beckett, **Aşteptându-l pe Godot** (şi în franceză, şi în română), Sorescu, **Paracliserul** şi **Iona**. De asemenea, sunt prieten bun de tot cu câţiva mari actori: Traian Stănescu, Ilinca Tomoroveanu, Mişu Fotino, Victor Rebengiuc (chiar am să fac sărbătorile cu ei), aşa că... mă prăpădesc după Thalia... îngustă sau lată!

❑ **Din copilărie aţi avut o patimă pentru ea?**

■ Nu chiar. Dar îmi plăcea. Aveam chiar trupa mea de studenţi, „Mini Teatru Club“, cu care am montat spectacolele de care-ţi povesteam. Am păstrat chiar tăieturile din presă, cu cronicile apărute atunci, în anii şaptezeci şi... Apoi ne-a tăiat macaroana Partidul, pentru că **Aşteptându-l pe Godot** a fost interzis după două reprezentaţii.

❑ **Sunteţi extrem de charismatic. V-aţi dorit vreodată să fiţi actor?**

■ Nu. Sincer să fiu, nu mi-am dorit, dar îi respect foarte mult pe actori. Îi şi compătimesc pentru efemeritatea muncii lor, mai ales având aceşti prieteni, mari actori, mă uit... ce rămâne în afară de colecţia aceea de cronici şi fotografii de pe pereţi, color sau postere, dacă au ajuns vedete?... Majoritatea actorilor să ştii că au fotografii alb-negru! Şi albumul acela de cronici, repet... Mai nou, acum sunt şi benzile video!... Dar nu din cauza asta nu m-a atras lumea lor. Tata vroia să mă fac medic. Nici asta nu m-a atras...

❑ **Care este actorul dumneavoastră preferat?**

■ George Constantin. Până acum nu s-a găsit nimeni să-l egaleze. După el, Traian Stănescu, la o anumită distanţă (să nu se supere, că mi-e prieten de ani de zile!). Actorul străin preferat este Peter O'Toole.

❑ **Aţi văzut cumva** Hamlet **pus de Tompa Gábor?**

■ Cu Pintea? Da. E bun. Şi Adrian îmi place foarte mult. Am şi o casetă cu el. Recită foarte frumos, şi în engleză... E un actor inteligent, intelectual, care ştie, înţelege ce joacă. ■ **I.F.**

TRIPTICUL INTOLERANŢEI

Puncte de vedere

O temă imposibilă

Voi face doamnei tale ce al făcut tu jupânesei mele – propun acest titlu pentru repertoriile dramatice ale ultimilor ani '90. Piesa a fost scrisă de Bolintineanu la 1868. E o pestilenţă de bâlci al spiritului, în care numai vârsta decadentă a unei culturi ar fi putut dezlega delicii, dacă ar fi avut şi simţurile rafinate pe măsură. Ar putea-o face măcar astăzi, dacă le-ar avea.

Dar nu le are. Stângace, ilară şi grandilocventă, fără putere dramatică şi mai ales neterminată, piesa e, desigur, cu neputinţă de pus în scenă, pentru un lucid lucrător în teatrul românesc. Totuşi, sub toate aceste poveri de vetustitate şi de neputinţă literară stă chiar mânia galantă şi foarte valahă a lui Vodă Ştefan Gheorghe! Dramatică şi aventuroasă mi se pare a fi însăşi întâmplarea de a întâlni un asemenea text orgolios şi ridicol, care ne aparţine, dar pe care nu-l recunoaştem a ne reprezenta, vorbind despre o medievalitate ciudată, uneori schimonosită, care se ia în serios şi pune preţ pe butaforia romantică. Acum, în plină canonadă anticanonică, simpaticele eşecuri ale copilăriei literaturii noastre în limba română ne rămân străine. Sub oprobriul său le ţine şi omul de teatru: duşmanul tuturor fixităţilor şi fixaţiilor.

Alte piese (proaste) istorice, cu neputinţă de montat pe scenă de către un om cu scaun la cap, ar mai fi: **Mihnea Vodă care-şi taie boierii**, tot de Bolintineanu, **Voichiţa de Romanie** şi **Elena Dragoş de Moldavia** de Asachi; apoi **Mihul** de Nicolae Istrati, **Moartea lui Mihai Viteazul la Turda** de C. Halepliu, **Matei Basarab sau Dorobanţii şi seimenii** de G. Baronzi şi chiar piesa lui Al. Depărăţeanu, apreciată de Eminescu, **Grigore Vodă, domnul Moldovei**. Cât despre **Curtea lui Neagoe Vodă** de V.A. Urechia, **Radu III cel Frumos** de George Bengescu-Dabija sau **Despot Vodă** de N. Scurtescu, sângeroase, naturaliste, ele vin cu recomandarea cum nu se poate mai provocatoare a lui Caragiale: „minunăţii de absurditate“.

Promoţiile din jurul vârstei mele, până către grupul optzeciştilor (sceptice şi superficiale, inteligente şi lucide, până la forme extreme de vanitate maniacală a spiritului de echilibru, a politeţii şi a bunului-simţ mediu) suferă de o lipsă cronică de umor. De când deriziunea şi ironia nu mai sunt simple petreceri umorale, ci chestiuni de-a dreptul formale în discuţia operei de artă, e de-nţeles.

Reciclarea stilurilor, dezgroparea obiectelor abandonate de decenii sau de veacuri în marginea dogmelor şi modelelor, revivificarea unor limbaje ieşite din circulaţie, valorarea vetustului, în fine descrierea istoriei neoficiale şi a unor fapte artistice considerate până acum de rang

Scenă din Despot Vodă **de Vasile Alecsandri la Naţionalul ieşean**

secund, întreagă această memorie afectuoasă şi tolerantă s-a fixat, deocamdată, la noi, într-o utopie universitară. În teatru cel puţin, gustul pentru pluristilism nu face cu putinţă, cu câteva marcante excepţii, decât o unică experienţă: parodia; în punctul cel mai slab artisticeşte, unde imaginarul îngăduie orice soluţie pentru artistul bricoleur. Când oţiosul vameş care era Sfinxul de la Giseh a luat chipul lui Stalin cel mâncător de oameni, brusc s-a înviorat spiritul analitic bucureştean, s-au deschis mai multe dezbateri şi s-au emis o sumă de păreri în contradictoriu, aproape toate, însă, echilibrate, de bun-simţ. Spectacolul s-a prelungit în grotesc foarte mult.

Dar ce prilej de parodie ar fi răzbunarea jupânesei sale de către Gheorghe Ştefan!

Ba, cu puţin umor, ar putea fi luată chiar în serios.

Nici un regizor de teatru din promoţiile ultimilor zece ani n-a avut bruma de umor de a monta măcar una dintre piesele detestatei noastre dramaturgii istorice, romantice. Să scoată din intoxicaţia pateticardă a scenelor anilor '50, '60 şi '70 texte clasice de lemn precum **Despot Vodă** de Alecsandri, **Apus de soare** sau **Viforul** de Delavrancea, **Vlaicu Vodă** de Alexandru Davila. Ce să mai vorbesc despre deja spirituala dramă **Răzvan şi Vidra** de B.P. Hasdeu, care mă iluzionasem că l-ar putea ispiti chiar pe (optzecistul) Silviu Purcărete (**Richard III**, **Ubu Rex cu scene din Macbeth**...), singurul creator de limbaj în teatrul românesc?

Pentru ce, totuşi? Pentru a salva texte care au hrănit (în istoria noastră destul de recentă) naţionalismul autarhic şi au exaltat virtuţi, astăzi devalorizate prin exagerare şi ineficienţă, ale spiritului românesc? Nu, ar fi, pur şi simplu, un exerciţiu de fantezie teatrală, o temă imposibilă, un joc al spiritului care se aventurează în spaţii incerte, ia în serios partea cea mai agasantă a şcoalei noastre de literatură şi scoate de supt un catafalc anost atitudini teatrale de un imens ridicol, descoperindu-le un **alt** sens artistic. Cu toată pasiunea de neconvenţional de care minţile noastre căptuşite cu lecturi despre post-modernitate promit a fi capabile!

N-am căzut, cu toţii, de acord asupra aspectului convenţional al acestui teatru? Înseamnă că ne-am înregimentat în postul aceluiaşi loc comun. În goana după neconvenţional, a pierde un asemenea prilej de senzaţii tari care este convenţionalitatea dramei romantice istorice e de-a dreptul o ironie (postmodemă) a soartei.

Şi e plin de despoţi dedaţi la vicii sanguinare din pricini de blestemată politică externă! Şi e plin de boieri maximalişti, dar duioşi în străfundurile sufletelor lor de intransigenţi pământeni! Şi e plin de boieri intriganţi, de ţărani idilici, de soli aroganţi care ajung să-şi înghită limba. Plin de violenţă, atrocităţi, injustiţii, ură. Şi sunt tirade toride despre neam şi statornicie! Nu e fascinant?

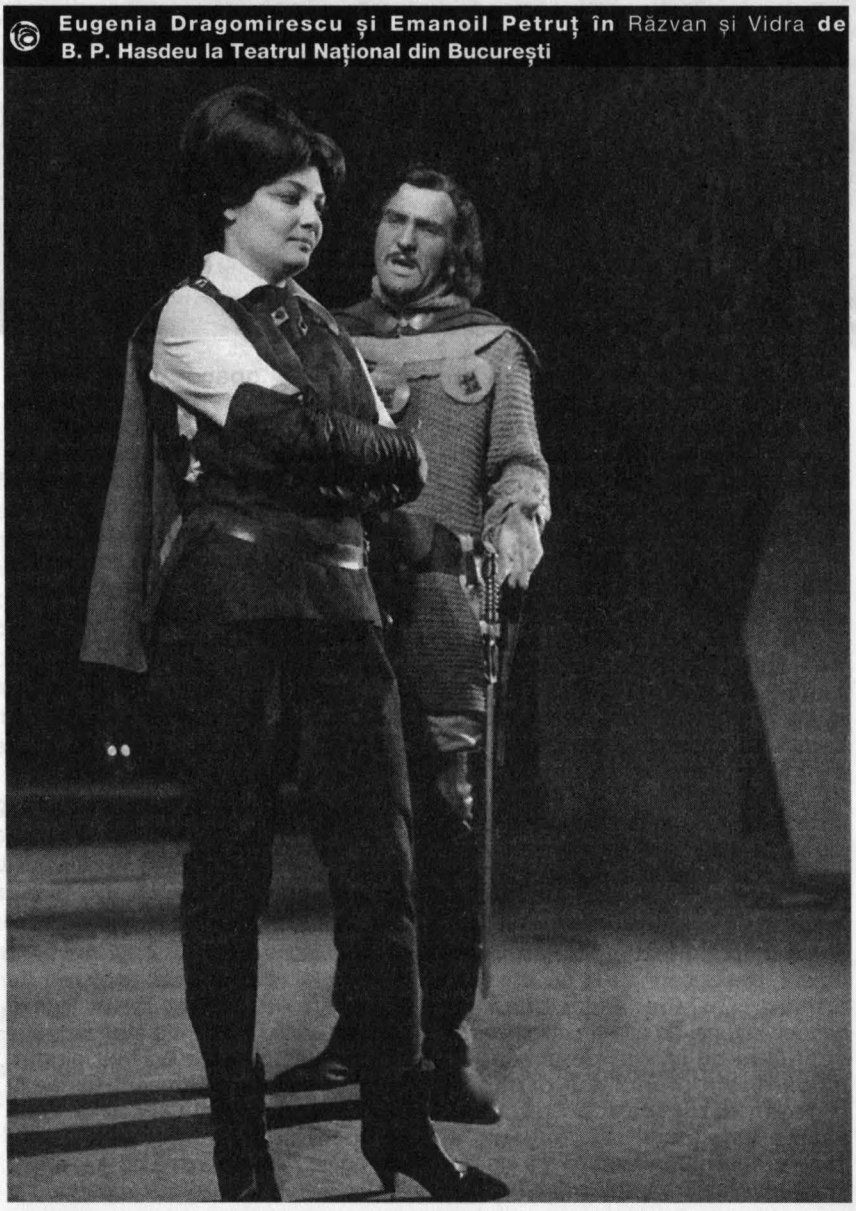
Ei bine, nu.

Şi e un aspect vetust în toate, iar praful, atât de înecăcios... Visez un Andrei Şerban coborînd scara avionului şi declarând pentru posturile de televiziune că a venit să monteze la T.N.B. **Apus de soare** de Delavrancea. Invitat la un teatru berlinez, Silviu Purcărete face senzaţie cu un spectacol pe un text ciudat, **Răzvan şi Vidra**. Urmează tumee în Argentina, Scoţia şi Coreea de Sud. Tompa Gábor ameţeşte o Pesta întreagă cu **Vlaicu Vodă** de Alexandru Davila. Cătălina Buzoianu scoate de la

sertar o mai veche dramatizare a „Istoriei ieroglifice" şi pune în scenă epopeea Inorogului cantemiresc la Botoşani. Se gândeşte să reia proiectul mai vechi cu dramaturgia istorică a lui Mihai Eminescu. Şi ce dramaturgie proastă a scris Eminescu: poematică, aproape monologală, atât de nescenică! Un val de febrilitate îi înghite pe tineri. Felix Alexa e obsedat de **Elena Dragoş**. Anca Bradu îşi întoarce pe toate feţele genealogia de la căderea Vienei încoace şi visează padişahi aiurind domniţe valahe. Beatrice Bleonţ renunţă la obsesivul negru şi începe să poarte anterie stilizate, năframe şi cămăşi cu podoabe bizantine, iar Claudiu iniţiază un curent excentric românesc, al caftanelor. Theodor Cristian Popescu imaginează un straniu spectacol-coupé cu piesele **Petru I, ţarul Rusiei la Iaşi** de Asachi şi **Petru** (la Paris) de Vlad Zografi. Strehler dramatizează el însuşi **Ţiganiada** de Budai-Deleanu, iar Peter Brook anunţă un workshop la Santiago de Chile cu tema: „Doamna Clara, clar de femeie".

Se observă, cred, destul de uşor că toleranţa în vremile noastre se clădeşte pe excluderi; pe mai vechi şi mai noi moduri ale intoleranţei culturale; pe apatie; pe spaima de risc şi insucces; în lipsa cronică a umorului.

Domnule Tompa Gábor, lăsaţi-mă, în numele toleranţei, al dragostei de neconformism şi al hedoniei ludice care se predă astăzi la Universitate, să montez eu însumi, la Teatrul Maghiar din Cluj, unul dintre textele dramaturgiei româneşti căzut într-o adâncă dizgraţie din pricini extra-literare, din ignoranţă critică şi lipsă de umor. Este o poveste de dragoste, poate cea mai frumoasă din teatrul românesc, deopotrivă în registrul lumesc şi în cel mistic, dintre un român şi o unguroaică. Românul poartă, uneori cu jovialitate şi chiar haz, alteori cu întristare, aura mesianică, iar unguroaica, focoasă şi senzuală, se transfigurează luând chipul iluminat al Născătoarei. O stranie Madona Ardeleană, Erji-Böji. Decorul este, desigur, politic, dar ideile politice sunt de o europenitate ireproşabilă, în dispreţul manifest (şi declarat de către autor) al oricărei insinuări naţionaliste. Dacă mă gândesc bine, textul acesta ar putea figura pe de-a-ntregul ca preludiu exemplar la orice iniţiativă (de „integrare") europeană. Este **Avram Iancu** de Lucian Blaga.



Eugenia Dragomirescu şi Emanoil Petruţ în Răzvan şi Vidra **de B. P. Hasdeu la Teatrul Naţional din Bucureşti**

Toleranţa cenzitară

Unii mai pomenesc şi lecturile în limbi străine; alţii, benzile desenate, foarte mulţi evocă „samizdatul" cinefil; sunt sigur că patimile fotbalistice au contat într-o măsură. Dar ceea ce nu are cum să lipsească cu nici un preţ, poarta providenţială de evadare din timpul opresiv, greenwichul „socializării" tinerelor promoţii până în 1989, sub semnul celor mai europene şi progresiste atitudini româneşti, este Canalul MTV. Aici, în acest falanster al energetismului mediat, nu numai experimentele de son fascinează, şi nu numai sincerltatea robustă a metronomului, dar imaginarul psihedelic, poetica halucinatorie a tuturor altoiurilor de obiecte şi decoruri deşteaptă miraculos ochiul nostru din frunte de ciclopi declasaţi, ochiul din care tragem afară, cu năvodul, coclite nostalgii naturiste, dragostea de simplicitate, nevoia de rentabilizare a instituţiilor culturale, pragmatismul în chestiuni de audienţă publică, o grandioasă escatologie a toleranţei etc., etc. După 1989 s-a mai schimbat câte ceva: s-a instalat voluptatea zap-ului teledinamic, a început să se vorbească despre literatura virtuală, atrage tot mai mult trucul cibernetic, surfingul, alte câteva tehnici digitale. Dar nimic n-a izbutit să clintească acest hotar al renaşterii anticanonice care este Music Television; clădită magic pe dominaţia etern solară a

armoniilor elementare, pe module ritmice şi melodice simple, previzibile, mai vechi şi mai fără alte ifose decât truvaiurile unor deja prea elitişti precum Palestrina sau Gesualdo da Venosa. Cât despre Boulez sau Ligety, aici toleranţa nici nu trebuie invocată, pe bună dreptate: aşa ceva nu există, este chiar rezultatul sondajelor de opinie. Nume de cibemeticieni eşuate în obscure cercetări de graniţă. De fapt, Canalul acesta de televiziune a câştigat bătălia (anti)canonică la noi în ţară!

Consecinţele sunt năucitoare. Se poate observa foarte uşor, spre exemplu, că există o afinitate adâncă între majoritatea celor ce afirmă despre ei înşişi că descind dinspre cultura MTV, tracasaţi de cultura oficială, agresiv canonică şi idolatrizantă, şi cei ce se opun astăzi stârpirii haitelor de câini liberi din Bucureşti sau cel puţin sterilizării lor. În definitiv, nimic nu mai poate fi tratat astăzi, în lume, în regim de excludere, de segregaţie, de infe-rioritate: nici surogatul cultural, nici dobitoacele.

Democratizarea valorii, ecumenismul socialist, infrastructura consolativă şi caritabilă, inhibate de elita socialistă în sistem real din România, au răbufnit, în fine, după 1989. În întârziere, ca de obicei, ne-am sincronizat totuşi cu socialismul liber practicat în lumea civilizată. Gusturi socialiste antielitare, refulate de socialismul real, opresiv, pe care l-am pipăit, au devenit chiar blazonul elitei de azi. Poate nimic mai semnificativ decât uimirea fericită a unui tânăr dascăl universitar de a fi descoperit spiritul liber al studenţilor săi, crescuţi în dispreţul encomioanelor de partid de până în 1989, ei preferând aerul tare al liricii lui Bob Dylan. Bineînţeles că faţă de socialismul instalat la comanda statului, cel subversiv şi contestatar emană un farmec de basm. Iată-l pe prinţul scăpătat, cu chipul lui Che Guevara, sub contract cu câteva importante trusturi media, cum o sărută pe frumoasa europeană de Est, neurastenizată de corurile patriotice slăvind partidul şi poporul.

Tânăra elită românească profesează antielitismul, adică socialismul, sub pavăza silei de elitismul statului socialist. Nu contează, regulile jocului se păstrează: speranţa socialistă se clădeşte dintotdeauna pe ideologia împotriva căreia se răscoală: exclusivismul, lupta de clasă. Tot aşa cum expresia minoră înlătură sau minimalizează avangardele. Tot aşa cum umanitarismul se dezinteresează de victimele umane care plătesc cu sânge tocmai oroarea de cruzime. Zilnic, fiinţe inocente şi cu un destin nefericit muşcă, în Bucureşti, două sute de oameni retrograzi. O nouă categorie de **outsider**-i se formează: snobii şi inumanii.

Ei sunt intolerabili!

Fără îndoială, câinii din Bucureşti sunt a doua mare victorie în bătălia canonică de la noi.

Renegata modernitate

Niciunde altundeva ca în teatru sintagma „totul e posibil" nu are o frecvenţă mai mare şi nu se acoperă de o convingere mai pătimaşă. A fi totul posibil atrage atenţia asupra dublei prezumţii: de intransigenţă şi de toleranţă a artei dramatice; de refuz al oricărui conformism sau inhibiţie şi de generoasă permea-bilitate faţă de orice strategie, oricât de neortodoxă, în comunicarea faptului artistic. Dar nu se întâmplă aşa. În teatru nu numai că nu este totul cu putinţă, dar sunt cu putinţă doar câteva direcţii, foarte precise, de tratare **neconvenţională** a scenei. Anume: amestecul limbajelor istorice; parodia – la etajul stilistic. Apoi: demitizarea; pamfletul social; moralizarea cetăţenilor în numele tuturor formelor de antitotalitarism – la lectura temelor dramaturgice. Repertoriul se limitează la titlurile consacrate de canonul clasic sau la popularitatea unor texte străine pe scene străine. Intransigenţa are un aspect destul de tolerant, iar principiul toleranţei se circumscrie strâns unui singur motiv stilistic, deconstrucţia; şi unei singure suprateme, semnalul umanitar – vigilenţa. Să fiţi avertizaţi: când se aduce vorba despre postmoderna toleranţă în teatru sau despre spiritul antidogmatic, atunci amuzaţi-vă să deslușiţi lucrarea a două concepte dogmatice „cum doi dobermani în lesă/aproape cuminţi"*: deconstrucţia şi alarma umanitară.

Poate că un prilej mai generos pentru exerciţiul deconstructivist şi avertizant în sens umanitar decât drama shakespeariană nici nu există. Aici oniricul poate face oricând jocul patologiilor psihice sau ipostazia conştiinţe manipulabile aruncate în lume ca nişte marionete, în vreme ce duhurile, fie ele şi înţelepte, îşi găsesc rolul ingrat de manipulatori. Totul este, finalmente, o jalnică reprezentaţie pe scena cuprinzătoare care este viaţa, iar **noi**, nişte biete păpuşi. Caragiale e chiar contemporanul lui Ionescu. El simte enorm şi vede monstruos relatând despre maniaci în pragul apoplexiei. În general, orice „nouă lectură" descoperă surse noi de malignitate în universul operei şi se comunică pe un ton ultimativ. Pentru că, risipind clipele acestea din ceasul al XII-lea, cataclismul rămâne de neevitat. Comedia, la rândul ei, nu-şi mai poate regăsi umorul decât ajutată de truculenţa parodiei. Parodia este într-adevăr lentila nemiloasă prin care grăuntele de vanitate al unei umanităţi capătă dimensiuni hipertrofiate.

Această cultură a minorului care se acoperă prea adesea cu demagogia umanitară se plasează mult, foarte mult sub speranţele spiritului pe care şi-ar dori să-l încarneze. Profesorul Mircea Martin a spus foarte bine: „postmodernism fără postmodernism". La noi, postmodernitatea ţine de fascinaţia textelor teoretice şi nicidecum de conştiinţa unui prag istoric. Descrierea, la un moment dat, a unei istorii recente s-a convertit în model cultural, iar a atinge acest model este o chestiune de onorabilitate deopotrivă artistică şi civică.

Aşa se explică de ce în teatru, dar şi în literatură, toleranţa, probabil postulatul cel mai cuprinzător pentru postmodemitate, se afirmă încă de pe poziţii de exclusivism – nu văd prin ce anume mai puţin categoric decât cel modem. Literatorii promoţiilor din jurul vârstei mele îşi reneagă modernitatea pe tonul intratabil al moderniştilor. Agreează substantivizările, măsurile de ordine interioară precum: **relativizarea** („«marilor adevăruri» de istorie literară"), sau **desfiinţarea** („monopolului infailibilităţii critice"); chiar **postmodernizarea** („discursului critic şi a modelelor..."), **adoptarea** sau **dinamizarea**, în fine **democratizarea** şi **liberalizarea****.

Literatorii şi creatorii de teatru cei mai tineri animă un mediu cultural profund **modernist**, bornat de atitudini radicale şi ideologii eufemizate. Visul lor de aur este departe şi va rămâne departe pentru că ei simt, probabil, foarte bine: între voluptatea luptei şi euforia de o clipă a unei iluzorii ajungeri e de preferat cea dintâi. Motivul revoluţiei perpetue e perpetuu.

SEBASTIAN-VLAD POPA

* Versuri ale criticului Gheorghe Grigurcu în scurta poezie „Sânii".

** Dintr-un eseu al prozatorului Ion Manolescu („Şapte idei radioactive").

Numai asta ne lipsea

Peisajul teatral dominat de o cumințenie „minoră", lipsit de ambiția marilor descoperiri, dar și a reinterpretărilor, democratizarea valorilor prin simplificarea conceptelor, „convertind toleranța în exclusivism", îi smulg lui Sebastian-Vlad Popa suspine – expresie a mâhnirii provocate de diferența dintre ceea ce vede și ceea ce ar dori să vadă pe scenele românești. Tristețea criticului de azi și a teoreticianului – probabil – de mâine este motivată de indiferența lumii teatrale față de dezbaterea fierbinte a zilei: bătălia canonică, efortul de reconsiderare și de reordonare a valorilor, care-i agită pe universitarii de pretutindeni; dar mai abitir pe cei români, obligați să țină seama nu doar de evoluția gustului public și a criteriilor estetice, ci și de elementele compromițătoare din biografia unor persoane care au colaborat cu autoritățile comuniste.

Nevoia de a pune etichete și de a opune liste de autori și opere este într-adevăr o problemă „fierbinte" – dar ea este de viață și de moarte doar pentru cercul specialiștilor. Ceea ce nu înseamnă o diminuare a importanței ei: dacă înțelegem prin canon „lista" scrierilor care se bucură de aprobarea criticilor și antologatorilor și sunt considerate demne de a fi studiate în școală, de victoria în această bătălie depinde orizontul de așteptare al publicului de mâine.

Ar merita să zăbovim un pic asupra influenței pe care o exercită canonul în formarea gustului și preferințelor celui care a depășit cu mai mult sau mai puțin succes faza examenelor obligatorii. Să excludem deocamdată din discuție promovarea non-valorilor și trecerea la index a unor autori de către canonul din perioada totalitară. Nici un consens universitar nu a izbutit să-i introducă în circuitul viu al culturii pe marii autori ai trecutului, astăzi greu accesibili pentru că lipsește contextul referențial, iar modalitatea lor de a exprima adevărul se deosebește radical de limbajul contemporan. Cu excepția celor care-și fac o meserie din lectură și din interpretarea textelor, oamenii care cumpără și citesc cărți se referă la Homer, Dante, Milton cu respect, dar într-o absolută ignorare a motivelor ce ar putea justifica acest respect. Nimeni nu va scoate aceste nume de pe lista valorilor care trebuie transmise, însă ele sunt un capital mort, fără pierderi, dar și fără câștig.

Singurul gen care are posibilitatea de a eluda această tristă, dar, probabil, ineluctabilă îmbâlsămare este teatrul. Prin însăși condiția lui, spectacolul pune mereu în discuție valorile moștenite și le confruntă cu așteptările publicului contemporan. Canonul teatral este viu pentru că dramaturgia – când e bună – lasă spații largi de interpretare, de racordare a subiectului la problematica epocilor ulterioare momentului scrierilor. Ar fi ridicol să spunem că Shakespeare a fost mai talentat decât Cervantes sau Dante. Opera lui este mai cunoscută datorită oamenilor de teatru care îi cercetează necontenit replicile și spațiile dintre ele, iscând spectacole bune sau

Imagine din Istoria ieroglifică **după Dimitrie Cantemir la Teatrul Național din Iași (regia: Cătălina Buzoianu)**

proaste, dar care nu au probleme cu canonul. Dramaturgia clasică franceză este mai prezentă decât celelalte genuri ale secolului XVII pentru că regizorii şi actorii se simt atraşi de frumuseţea ei şi de ambiţia perfecţiunii. Exemplele se pot înmulţi, dar, revenind la rezervele oferite de dramaturgia românească şi pe baza cărora Sebastian-Vlad Popa visează spectacole rafinate şi populare în acelaşi timp, cred că este necesară o diferenţiere: cel mai des, piesele uitate au fost uitate pentru că nu meritau să fie memorate. Valoarea lor literară a fost corect definită de Caragiale: „minunăţii de absurditate". Când a montat, în 1982, un spectacol cu două piese de la începutul literaturii dramatice, **Occisio Gregorii...**, Alexandru Tocilescu a exprimat absurditatea lumii în care trăia, mascând-o cu bărbi şi caftane. În versiunea lui Ion Olteanu, aceleaşi piese, puse în scenă la Oradea în respectul literei textului, stârneau o plictiseală de moarte. N-am vocaţia teoretizărilor, dar experienţa de spectator m-a învăţat că readucerea în actualitate a unei piese uitate este un mijloc, nu un scop: ea impune – temporar – valoarea unui regizor sau a unei trupe, nu a unui dramaturg sau a unui text.

Teatrul mai prezintă un specific: cel a interpretărilor scenice canonice (aici, în sens de strict reglementate). Tradiţia Paul Gusty – Sică Alexandrescu în spectacole Caragiale a fost doar treptat dislocată şi, înaintea marilor spectacole „revoluţionare" regizate de Moisescu, Pintilie, Ciulei, Alexa Visarion, s-a desfăşurat un discret război de tranşee, din care rămâne în amintirea celor care au văzut-o **O scrisoare pierdută** la IATC, clasa Ion Finteşteanu – Sanda Manu. Nu trebuie uitată nici indignarea cu care au fost întâmpinate spectacolele astăzi considerate clasice, pentru a înţelege de ce o seamă de noi versiuni scenice ale operei lui Caragiale sunt primite cu o prudenţă care maschează neplăcerea (indignarea a ieşit din modă). O reinterpretare în cheie postmodemă, ironică sau parodică, a unor piese ca **Apus de soare** sau **Răzvan şi Vidra** pare neadecvată momentului de căutare a identităţii pe care-l trăieşte atât de dramatic România în încercarea de a-şi impune specificul şi valorile în contextul europenizării şi al globalizării criteriilor politice, economice, culturale. În perioadele de elan afirmativ, distanţa ironică este acceptată cu greu, iar oamenii de teatru sunt prea sensibili la spiritul timpului ca să nu înţeleagă că nu e momentul băşcăliei pe monologul „Moldova nu e a mea, nici a voastră..."

Bătălia canonică a devenit un subiect de meditaţie şi dezbatere în universităţile americane atunci când, datorită politicilor de discriminare pozitivă (dar nu numai), prezenţa în număr mare a minorităţilor de tot felul – femei, negri, homosexuali, latino-americani, amerindieni – a determinat interesul pentru valorile specifice ale acestor grupuri. „Multiculturalismul" a devenit un canon al „gândirii politice corecte" şi, dincolo de exagerările ridicole pe care orice noutate le provoacă, lărgirea sferei de studiu a adus corecţiile necesare într-o cultură în mod arogant autosuficientă. Dar dacă multiculturalismul a rămas un concept pentru uzul elitelor, relativismul introdus de el, folosit cu măsură, poate deveni o busolă utilă pe harta culturală a lumii. Nu tot ce nu ne seamănă este urît şi plicticos, după cum nu tot ceea ce e altfel este minunat şi interesant.

După ce au participat cu entuziasm în 1989 la dărâmarea statuilor, intelectualii din Estul european (disidenţi sau conformişti) au constatat cu înlemnită stupoare că partidele socialiste din Vest există în continuare, că ideile de solidaritate şi justiţie socială sunt încă atractive pentru o seamă de creatori importanţi. Trebuie scoşi scriitorii de stânga din canon, aşa cum o cer criticii români, care pun etica de astăzi deasupra esteticii de ieri? Poate că da, poate că nu. Dorinţa de a reglementa e bună pentru programa şcolară, dar nu pentru circulaţia reală a operelor, pentru vitalitatea ideilor şi imaginilor propagate de ele.

Într-o epocă în care şcoala e departe de a mai fi singura şi cea mai autoritară sursă de informaţii, „lupta dintre fundamentalismul canonic şi cel necanonic" (Monica Spiridon) ţine de rigorile scolastice. Teatrul s-a luptat mereu cu canoanele de toate felurile, instinctiv, prin talentul autorilor, regizorilor, actorilor. În teatru, consolidarea canonului este sincronă cu contestarea lui prin practica scenei. Defazaţi sunt nu creatorii, ci teoreticienii care nu observă această tensiune permanentă, ce-i asigură teatrului continuitatea şi modernitatea.

MAGDALENA BOIANGIU

Ce înseamnă a fi actual?

Nu demult, am purtat (în câteva numere ale săptămânalului „Rampa") o polemică destul de cordială cu un coleg critic, pe tema actualităţii/ inactualităţii teatrului românesc de azi. Polemică este, poate, prea mult spus: a fost, de fapt, un scurt schimb de epistole deschise, învârtindu-se în jurul unui exemplu concret. Nu am de gând să reiau acum şi aici discuţia asupra cazului în speţă; pe de altă parte, însă, tema controversei mi se pare prea importantă pentru a fi expediată în câteva subsoluri de pagină. Cred, într-adevăr, că întrebarea „Este sau nu actual teatrul care se practică azi în România?" merită, dacă nu un răspuns tranşant (ce-i drept, extrem de greu de dat), oricum o dezbatere mai amplă. Încerc să propun, în cele ce urmează, un început.

O primă chestiune cerând lămurire prealabilă este după părerea mea, aceea a înţelesului pe care îl dăm termenului de **actualitate**. Ce înseamnă a fi „actual" în artă, în arta teatrului? A fi în pas cu timpul şi cu oamenii acelui timp, dar şi ai acelui loc, a te conforma necesităţilor lor, a te face ecoul căutărilor, speranţelor şi spaimelor lor – iată o posibilă definiţie. A fi în pas cu moda – iată o altă posibilă (şi deloc superficială, în fond) definiţie, căreia însă i-ar urma numaidecât o nouă întrebare: care

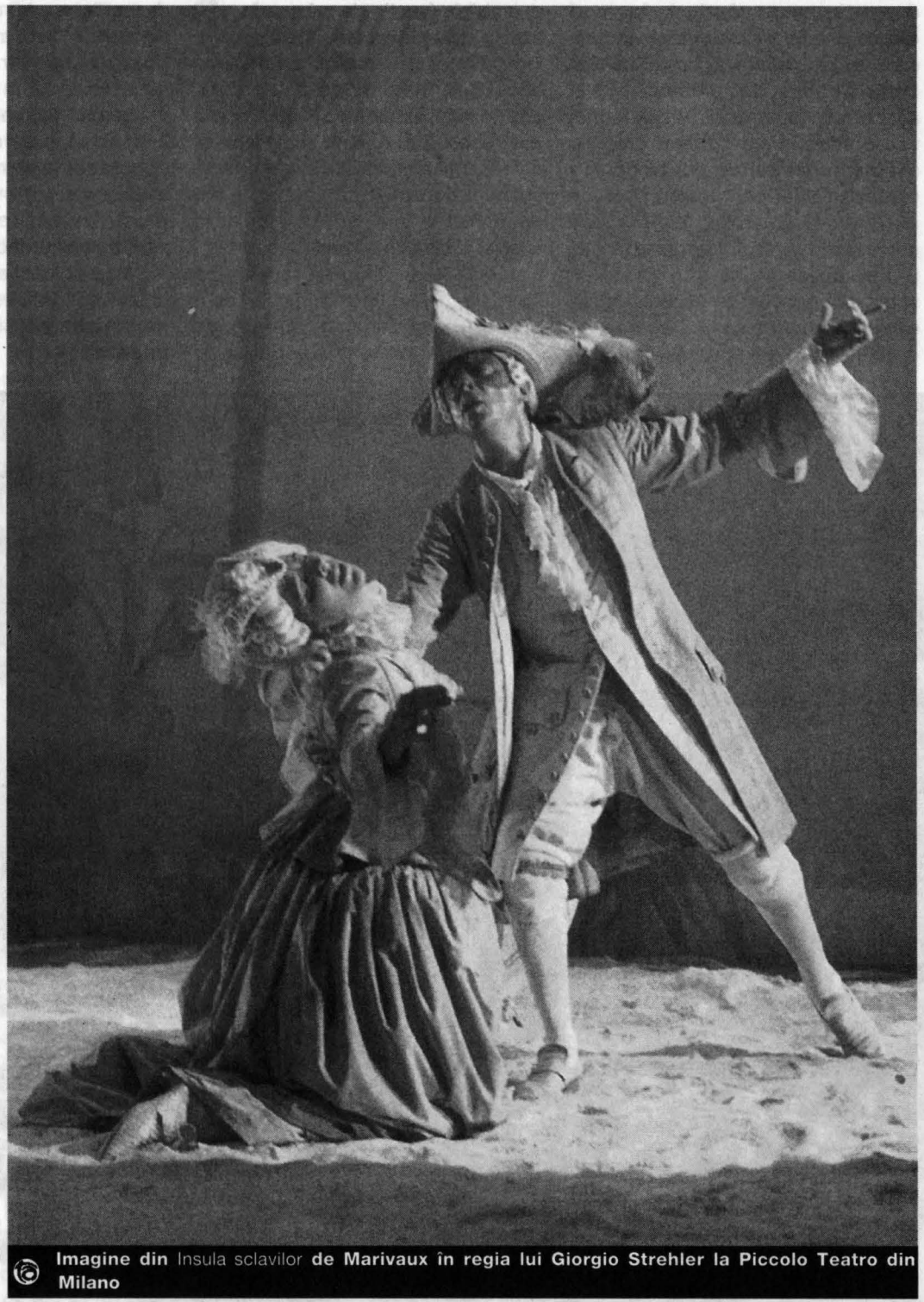
foto: Cornel Lazăr

Claudiu Istodor în Caii la fereastră **de Matei Vișniec la Teatrul Mic (regia: Nicolae Scarlat)**

modă? Moda occidentală, desigur, pentru că, la fel ca și în vestimentație, și în cultură liniile de urmat sunt (au fost cam întotdeauna) trasate dinspre Paris, Londra, Roma, Berlin, chiar dacă aceia care țin creionul nu sunt neapărat francezi, englezi etc. Dar, lăsând la o parte reacțiile de tipul „De ce să-mi spună alții ce să fac la mine acasă?", care nu ascund obligatoriu vreo îmbățoșare naționalistă (nici n-o exclud, firește, însă asta e altă discuție), știm noi oare exact ce este acum la modă în Occident? Atât cât mi-am putut da seama frecventând felurite reuniuni internaționale de spectacole și tumeele în România ale unor trupe străine, la modă este, înainte de orice, excelența profesională. În ce forme se manifestă ea pare, pentru criticii și spectatorii de pe alte meridiane, un aspect secundar. Francezii, germanii, italienii, spaniolii, suedezii și alți europeni cu acte în regulă sunt mai puțin ori deloc interesați dacă ceea ce văd și aud pe scenă este „experimental" sau „tradițional", nou sau vechi, teatru „de cuvânt" sau teatru „de imagine" – între altele, și pentru că ei au consumat deja cam toată gama experiențelor formale imaginabile în literatura dramatică și în arta spectacolului. Pentru noi, multe dintre căutările care în Occident au devenit de-acum „găsiri" ori chiar găselnițe au încă farmecul secret al unor teritorii neexplorate. Dilema noastră – funcționând nu numai în domeniul teatrului, ci și în privința tehnologiei industriale, de pildă – poate fi formulată, cred, cam așa: pentru a ne alinia actualității, trebuie să recuperăm, înfățișându-le drept noutăți, descoperirile demult epuizate pe alte meleaguri, sau să încercăm a sări în viteză peste etapele gata depășite de restul lumii? E o dilemă din care nu putem ieși, în teatru cel puțin, decât bizuindu-ne pe o judecată limpede și echilibrată, calmă, neafectată de pre-judecăți sau de calcule oneroase, o judecată aptă să identifice valoarea și nonvaloarea indiferent de ambalajul care le conține și de biografia persoanelor care le produc.

Dintre toate compartimentele ce concură la nașterea unui spectacol de teatru, cel mai adesea supus tirului acuzațiilor de inactualitate este, în România, textul. De el se plâng atât o serie de critici și cronicari, cât și numeroși regizori și actori. Dramaturgia contemporană, atunci când nu e negată, pur și simplu, ca gen viabil (în literatură, pe scenă ori sub ambele înfățișări), este învinuită, îndeobște, de inadecvare la mersul timpurilor și la cerințele publicului – de parcă la noi ar exista, în această zonă, ceva care să aducă fie și pe departe cu sondajul de opinie profesionist –, culpa supremă ce i se atribuie fiind „limbajul esopic"; altfel zis, recursul la parabolă, alegorie, metaforă, simbol. A le atrage atenția celor care emit aceste acuze, transformându-le aproape în invective, că nici Shakespeare, plasând acțiunea din **Hamlet** nu în Anglia natală, ci în Danemarca, n-a fost prea departe de limbajul esopic

ori a le aminti că aceleaşi „defecte“ erau invocate, nu-s nici zece ani de atunci, de către reprezentanţii Culturii şi Educaţiei Socialiste când interziceau accesul pe scenă al unor piese şi dramaturgi de primă importanţă pare să fie complet inoperant. „Chestii răsuflate!“, replică ei, în legătură, deopotrivă, cu argumentele şi cu piesele contemporane, mai ales dacă ele aparţin autorilor din generaţia pre-optzecistă. Pentru că, în mod bizar, de vina inactualităţii sunt fără greş absolvite scrierile pentru scenă ale lui Matei Vişniec sau Vlad Zografi (unele, într-adevăr, foarte bune, dar nu despre asta e vorba), care nu compun, după părerea mea, decât tot parabole, alegorii ş.a.m.d. (O fi, te pomeneşti, chestie de specific naţional!) În ceea ce-i priveşte pe teoreticieni, aici funcţionează, mă tem, orgoliul de funestă sugestie „Noi hotărîm cine e... esopic şi cine nu!“; în privinţa practicienilor – care, comparativ imparţiali, resping în bloc dramaturgia naţională contemporană, pe criteriul „parabolismului“ – am impresia că intervine, conştient sau nu, instinctul de autoapărare: „Dacă piesa e simbolică, metaforică ş.cl., unde mai e loc pentru propriile noastre simboluri şi metafore?“.



Imagine din Insula sclavilor **de Marivaux în regia lui Giorgio Strehler la Piccolo Teatro din Milano**

Până acum, mulţumită, fără îndoială, şi succeselor internaţionale obţinute prin câţiva reprezentanţi ai săi, spectacolul românesc de teatru nu a prea avut de înfruntat reproşuri vizând inactualitatea. Se află, în orice caz, în această situaţie privilegiată regizorii în general recunoscuţi ca „importanţi“. De fapt, lucrurile suportă o seamă de nuanţări. Marea majoritate a acestor regizori se exercită autoritar asupra textului

dramatic, supunându-l, în mod drastic uneori, viziunii proprii, viziune care, de regulă, are ca obiect nu atât piesa ca atare, cât problematica ei aşa-zicând abstractă, un personaj sau o situaţie (câteodată, chiar, o simplă sugestie) ce poate genera pretextul unei construcţii scenice autonome. Cu alte cuvinte, pe numeroşi regizori îi interesează mai puţin sau deloc să-şi exprime în spectacol punctul de vedere asupra operei dramaturgului, alegerea lor oprindu-se la un text sau altul mai degrabă în funcţie de măsura în care acesta le îngăduie (sau cred ei că le îngăduie) să procedeze la exhibarea obsesiilor, fanteziilor şi, nu o dată, capriciilor personale. În instalarea acestei atitudini o parte considerabilă de responsabilitate îi revine criticii, care, socotind că încurajează creativitatea specifică, a elogiat în special montările apăsat „regizorale", tratându-le cu anumită răceală pe „celelalte", când nu aplicându-le de-a dreptul eticheta insultătoare de „teatru la microfon". Justificat, în deceniile trecute, de elanul pozitiv (şi, în condiţiile date, subversiv) în direcţia „reteatralizării teatrului", acest exclusivism estetic a indus, cu vremea, în tagma realizatorilor, tineri în special, ideea nesănătoasă că un spectacol în care regizorul nu **se vede** este, automat, un spectacol prost. De aici, proliferarea reprezentaţiilor autoadmirative, adeseori încifrate şi inaccesibile spectatorului „de rând" în lipsa unei „chei" cu model complicat, pornire căreia îi cedează, şi nu tocmai rar, chiar

Scenă din Fraţi şi surori **de Feodor Abramov, în regia lui Lev Dodin, la Malîi Teatr din Sankt-Petersburg**

Concurenţă neloială

directori de scenă cu talent şi experienţă. Or, în momentul de faţă teatrul mondial înregistrează, dimpotrivă, o revenire în forţă a spectacolelor lucrate într-un limbaj simplu şi nepretenţios, spectacole unde regizorul (chiar şi, sau în primul rând, regizorul „mare") se retrage cu discreţie în culise, făcând ca în luminile rampei să strălucească piesa şi actorii. Să ne amintim numai de acel minunat spectacol al lui Giorgio Strehler cu **Insula sclavilor** de Marivaux, văzut în 1995 şi la Bucureşti; şi să ne amintim şi de reacţia prudentă, dacă nu rezervată a unor cronicari şi oameni de teatru, dezamăgiţi de lipsa de „regie" a montării. E nevoie să adaug că aceeaşi răceală întâmpinase, cu doi-trei ani mai înainte, şi spectacolul **Wozza Albert** al lui Peter Brook, în care regizorul nu se „zărea" deloc, vizibili şi audibili fiind doar textul şi actorii?

E adevărat, pentru asemenea spectacole este nevoie nu doar de un director de scenă conştient de valoarea lui într-o măsură suficientă pentru a nu căuta s-o impună cu insolenţă şi nepăsare faţă de orice altceva, ci şi de actori impecabili, actori antrenaţi vocal şi corporal până la perfecţiune, actori flexibili şi riguroşi, inteligenţi măcar la nivelul instinctului scenic, dacă nu şi posesori de minte şi suflet cultivat. Din acest punct de vedere, constatăm cu tristeţe că teatrul românesc devine, pe zi ce trece, mai sărac şi, într-adevăr, mai inactual. Cum, însă, asupra acestei chestiuni am zăbovit în multe alte ocazii, nu voi insista acum decât pentru a observa că subiectul merită, ba chiar impune un atac amplu şi concertat.

Dincolo de orice definiţie posibilă a termenilor, actualitatea sau inactualitatea teatrului românesc de azi este o problemă de natură să ne preocupe, nu doar înăuntrul vreunei polemici pasagere, pe toţi. Pentru că, fără cuvinte mari, actualitatea sau inactualitatea lui de mâine depinde şi de noi.

ALICE GEORGESCU

Întâmplarea a făcut să văd, unul după altul, două spectacole **de Teatrul „Nottara"** la Teatrul „Bulandra"! Primul, ceva mai vechi, **Cafeneaua**, este o **adaptare scenică** de Horaţiu Mălăele după **Wally's Café** de Sam Bobrik şi Ron Clark, o piesă bulevardieră, destul de modestă dar de mare succes, care s-a jucat acum câţiva ani şi la Teatrul „Ion Creangă". Doi dintre cei trei actori ai reprezentaţiei erau până mai ieri ei înşişi, în exclusivitate, ai Teatrului „Nottara" – Dana Dogaru şi Horaţiu Mălăele, cel care semnează şi regia spectacolului, al treilea actor, Emilia Popescu, aproape de la început a Teatrului „Bulandra", făcând mai curând figură de invitat într-un spectacol al Teatrului „Nottara". Să ne înţelegem foarte clar şi de la început: n-am nimic împotriva spectacolului **Cafeneaua** care, în ciuda unor lungimi voit „dramatice" (reprezentaţia văzută de mine a şi durat o oră şi cincizeci de minute în loc de o oră şi patruzeci!), e bine regizat şi bine jucat, prilejuindu-i lui Horaţiu Mălăele o nouă demonstraţie, savuros comică, a marelui şi bogatului său talent. Numai că nu e un spectacol **de Teatrul „Bulandra"**, ci unul **de Teatrul „Nottara"**! Afirmaţia nu conţine, de altfel, nimic jignitor la adresa Teatrului „Nottara", poate singurul teatru bucureştean îndreptăţit – şi prin locul în care se află, şi printr-o tradiţie de câteva decenii – să joace teatru bulevardier „pe pâine", fără nici un fel de complexe, cu atât mai mult cu cât a avut mereu grijă să aibă în repertoriul curent, pe lângă deconectantele fără pretenţii (aici, la ele acasă), şi câteva spectacole de greutate.

Ceea ce e firesc să se producă, chiar şi de la o seară la alta, la „Nottara", nu mai e însă firesc să se întâmple la Teatrul „Bulandra", de la care avem alte pretenţii, tocmai pentru că are alt „statut" artistic şi alte tradiţii. În treacăt fie spus, e şi singurul teatru românesc membru al Uniunii Teatrale Europene, în care – după ştiinţa mea – nu s-a intrat şi nu se intră cu bagatele. Mai ales dacă ele riscă să fie înscrise **programatic** în repertoriu!

Căci, în seara imediat următoare, adică pe 23 ianuarie '98, tot la Sala Izvor, aveam să văd, în premieră pe ţară, o altă piesă 100% bulevardieră, **Black & White**, în regia lui Florian Pittiş, cel care semnează şi traducerea şi adaptarea ei după piesa **Who's Who** de Keith Waterhouse şi Willis Hall. O piesă „deşteaptă", după cum aveam să aflu în pauză, cu subînţeles, de la înţeleptul director general al teatrului, dl. Victor Rebengiuc, cum nu se poate mai încântat că „oamenii aplaudă" (probabil spre deosebire de noi, criticii) şi spectacolul „face săli pline" (cu siguranţă, în alte seri decât cea de la premieră!). Eu nu discut acum **calitatea**, ci **genul** reprezentaţiei. (Altfel, ar trebui să spun că ea este

Moment din Black & White **de Keith Waterhouse şi Willis Hall la „Bulandra" (regia: Florian Pittiş)**

Scenă din Cafeneaua **de Sam Bobrik şi Ron Clark la „Bulandra" (regia: Horaţiu Mălăele)**

submediocră, neameninţată de nici un gând, fie el şi regizoral, evidenţiind doar o precaritate generală a interpretării, surprinzătoare pentru Teatrul „Bulandra"! Cum surprinzătoare este, la fiecare apariţie, Daniela Nane – aici, în rolul Helen Brown –, având o dicţiune cu care nici nu se intră, nici nu se iese dintr-o şcoală serioasă de teatru, pentru bunul motiv că posesoarea ei n-ar fi putut face decât carieră cinematografică, şi încă doar pe vremea filmului mut!) Ceea ce mă interesează acum e faptul că, şi dacă ar fi rezultat un spectacol bun sau foarte bun cu **această** piesă, el n-ar fi putut fi niciodată decât un bun sau foarte bun spectacol **„de Nottara"**, nu **„de Bulandra"**.

Să intenţioneze oare actuala conducere a teatrului (dl. Victor Rebengiuc fiind secondat totuşi, în întreprinderea sa, şi de judecata criticului serios care este Cristina Dumitrescu) o „reprofilare" a Sălii Izvor pe teatrul bulevardier? Sau să fi început „restructurarea" în teatru tocmai cu Teatrul „Bulandra"? Căci el pare dispus la concurenţă neloială nu numai faţă de Teatrul „Nottara", ci şi faţă de Teatrul „Ion Creangă", de unde a venit **Cafeneaua** şi unde şi-ar fi avut probabil mai bine locul o altă viitoare premieră de la „Bulandra", cu **Trandafirii roşii** de Zaharia Bârsan. Pentru ultimul titlu, inimaginabil altădată la „Bulandra", singura explicaţie posibilă ar fi o veche dorinţă de răzbunare, de pe vremea când şi „Creangă" şi-a permis să abordeze **Furtuna** lui Shakespeare!

Om fi noi pe punctul de a intra în economia de piaţă, dar dacă inevitabila degradare a repertoriului porneşte nu de la Piteşti, Bacău sau Baia Mare, ci chiar de la Teatrul „Bulandra", am pus-o de mămăligă! Şi până să facă iar poc, s-ar putea să nu mai avem decât spectacole de bulevard, cu piese una mai „deşteaptă" decât alta, desigur „implementate" curajos în toate teatrele ţării!

VICTOR PARHON

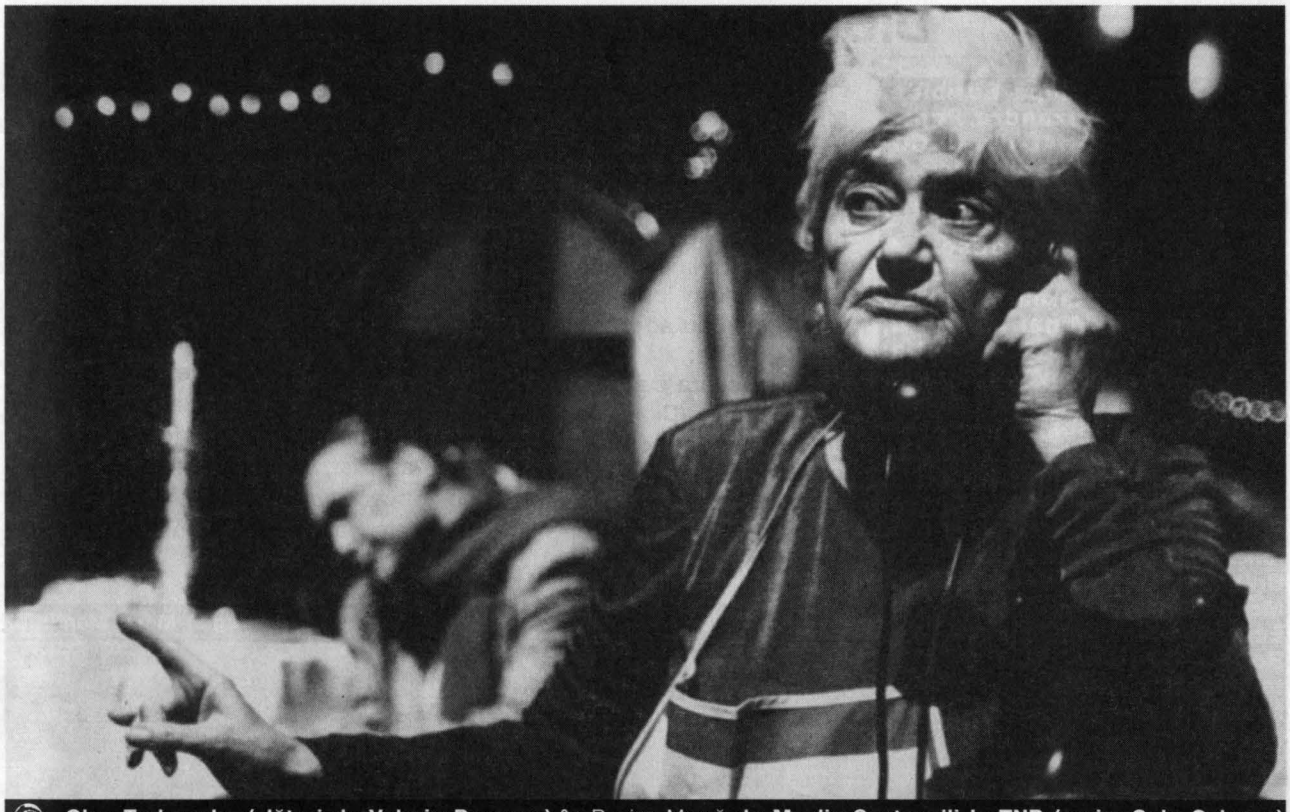


foto: Paul Antoniu

Olga Tudorache (alături de Valeriu Popescu) în Regina Mamă de Manlio Santanelli la TNB (regia: Gelu Colceag)

REGALUL UNEI REGINE

REGINA MAMĂ de Manlio Santanelli. În românește de Florian Potra ● TEATRUL NAȚIONAL „I. L. CARAGIALE" din BUCUREȘTI ● Data reprezentației: 22 noiembrie 1997 ● Regia și ilustrația muzicală: Gelu Colceag ● Scenografia: Ștefania Cenean ● Distribuția: Olga Tudorache (Regina), Valeriu Popescu (Alfredo).

Spațiul scenic este mărginit de obiecte acoperite cu cearșafuri-huse; contururile sunt confuz amenințătoare. Tot ce este ascuns conține în sine o primejdie și, conform unei convenții impuse chiar de teatru, dezvelirile devin echivalente cu dezvăluirile. Nu și în această piesă. Bombănelile unei bătrâne zgârcite, cârcotașe, bolnave, care se aud din întuneric când începe spectacolul, sunt adevărul, forma finită a personajului, suma experiențelor dorite și netrăite, a frustrărilor transformate în tot atâtea victorii. Paradoxul astfel construit de autor este transpus cu finețe de regizor și interpretat de Olga Tudorache cu o varietate a mijloacelor care pare infinită. Cu extraordinară voluptate, ea găsește trăsătura de unire a diferitelor ficțiuni pretinse a fi trecutul ei. Vitalitatea imaginației unui personaj care nu disprețuiește detaliul și puterea actriței de a transforma proiecția în realitate trăită, tangibilă sunt izvorul satisfacției oferite de evoluția Reginei (așa o cheamă pe această femeie mândră și autoritară, dar atât de des umilită de viață, de sărăcie, de bărbați, de copii).

Nimeni n-ar vrea să fie copilul ei, dar sala aplaudă și râde cu simpatie ori de câte ori eroina reușește să iasă învingătoare din duelurile verbale care alcătuiesc structura dramatică a piesei. Avântul de cuceritor al acestei femei s-a epuizat în bătălii meschine și moartea a invadat teritoriul din ce în ce mai restrâns al iubirii și generozității. Victoria marii actrițe stă în exprimarea unui adevăr care nu are niciodată o singură față, o explicație univocă. Singurătatea nu este doar atributul celor puternici și cei care o suportă ca o consecință a slăbiciunii o populează cu fantomele a ceea ce ar fi putut fi viața lor. Ca acele gimnaste care păşesc pe bârna îngustă cu siguranța cu care se merge pe podeaua fermă a sălii de bal, Olga Tudorache pare a dovedi că nimic nu-i mai simplu decât să spui adevărul mințind. Cu precizia anatomo-patologului și cu harul zânei care știe secretul tinereții fără bătrânețe și al vieții fără de moarte, actrița determină energia unui spectacol în care rafinamentul regiei constă în virtutea negativă a lipsei de ostentație.

MAGDALENA BOIANGIU

DIONISIACUL APOLINIC

BACANTELE după Euripide. Traducerea: Alexandru Pop ● TEATRUL NAȚIONAL din BUCUREȘTI ● Data reprezentației: 20 noiembrie 1997 ● Regia și scenariul: Mihai Măniuțiu ● Decorul: Mihai Mădescu ● Costumele: Doina Levintza ● Muzica și adaptarea muzicală: Marcel Iureș, Mihai Măniuțiu, Dumitru Dabija ● Distribuția: Ovidiu Iuliu Moldovan (Penteu), Florina Cercel (Agave), Marius Bodochi (Dionysos), Constantin Dinulescu (Cadmos), Eugen Cristea (Slujitorul), Alexandru Bindea (Crainicul), Amalia Ciolan, Tatiana Constantin, Carmen Ionescu, Teodora Mareș, Brândușa Mircea, Iuliana Moise, Rodica Mureșan, Ecaterina Nazare, Tania Popa, Cesonia Postelnicu (Bacantele), Emil Mureșan, Dragoș Ionescu, Adrian Drăgușin, Vasile Calofir (Garda lui Penteu).

Una dintre primele disjuncții de care ia cunoștință oricine se apropie de istoria și estetica antică, mai exact, grecească, este aceea dintre apolinic și dionisiac. Concepte fundamentale ale spiritualității (și chiar ale spiritului) eline, ele desemnează, în linii mari, atitudinea senină, calmă, „rece" și, respectiv, pasionalitatea, frământarea, ardența; este vorba în primul rând despre atitudini mentale, care se exprimă cel mai pregnant în actul creației artistice. Recurgând la un celebru vers al lui Baudelaire, am spune că apolinicul își poate lua drept deviză declarația „Je hais le mouvement qui déplace les lignes/Et jamais je ne pleure, et jamais je ne ris", în timp ce dionisiacul ar fi, dimpotrivă, un adorator al mișcării, al schimbării, gata oricând să plângă și să râdă.

Pe această pereche de termeni contradictorii și-a întemeiat, ca tonalitate de ansamblu, Mihai Măniuțiu lectura scenică a tragediei lui Euripide, aplicând-o altui dublu antagonic: principiul masculin (apolinic) și principiul feminin (dionisiac). E o viziune pe care aproape că o impune, de altfel, însuși subiectul piesei, preluat de autor (așa cum procedau adesea tragicii elini) din mitologie: alarmat de influența nefastă asupra cetățenilor tebani a cultului bahic (Dionysos = Bacchus era, spre deosebire de ceilalți locuitori ai Olimpului, un „zeu nou"), regele Penteu ordonă combaterea drastică a „bacanților"; aceștia (acestea, de fapt, pentru că majoritatea covârșitoare a adepților ereziei sunt femei), conduși chiar de mama basileului, Agave, și instigați de zeul furios, care le provoacă o transă mistică, îl iau drept animal sălbatic și îl ucid. O poveste sângeroasă, așadar, și, pe deasupra, cât se poate de „dionisiacă", nu numai pentru că Dionysos este unul dintre personajele piesei, ci și pentru că Euripide, „cel mai tragic dintre poeții tragici" (Aristotel), poate fi asimilat, sub raport stilistic, unui așazicând curent dionisiac, prin mișcarea interioară tumultuoasă a dramaturgiei sale.

Ovidiu Iuliu Moldovan în Bacantele după Euripide la TNB (regia: Mihai Măniuțiu)

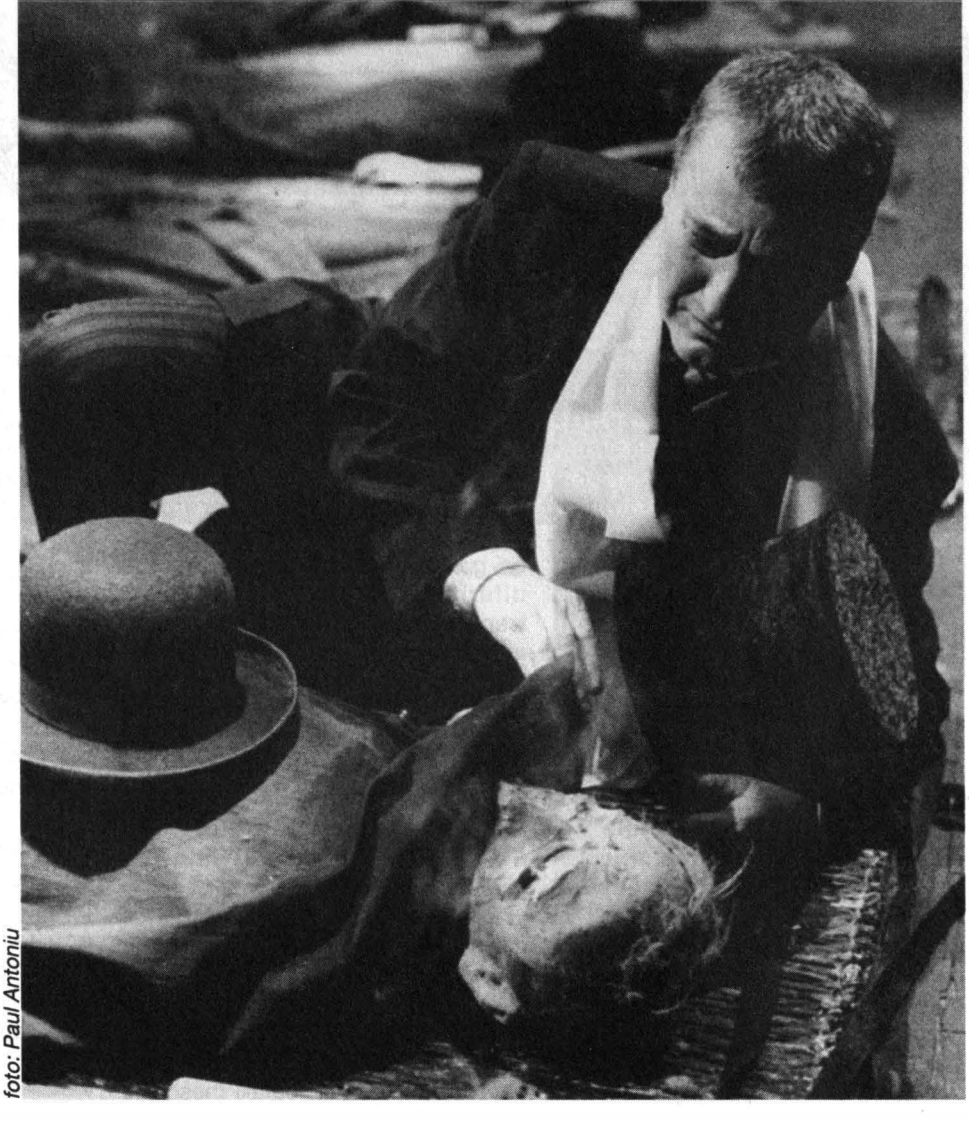


foto: Paul Antoniu

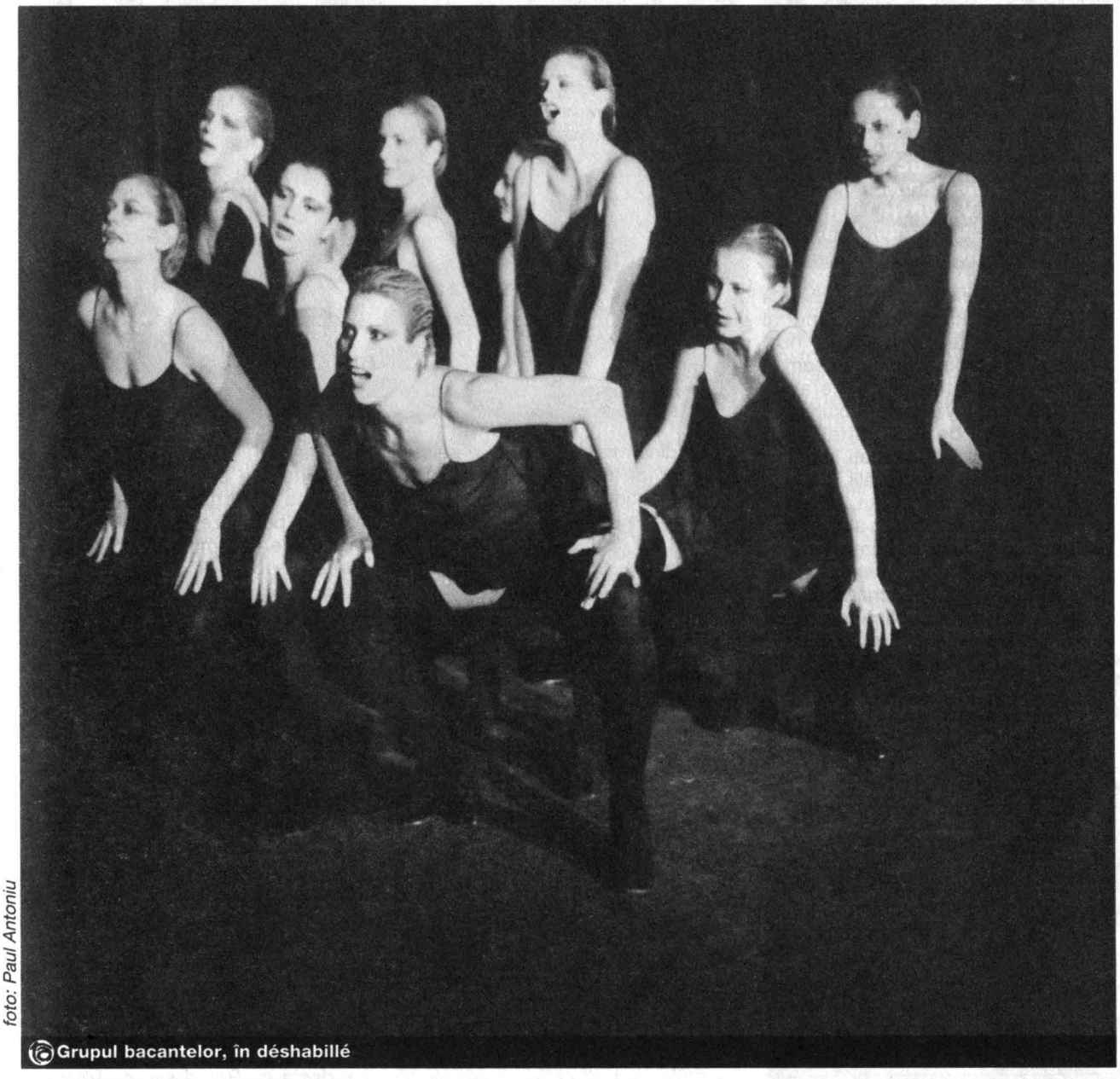


foto: Paul Antoniu

Grupul bacantelor, în déshabillé

Aşa stând lucrurile, apare deconcertantă completa lipsă de emoţie, de fior tragic a montării. Regizorul a expus cu remarcabilă limpezime atât firul naraţiunii, cât şi datele „teoretice" ale înfruntării; mai mult, cu ajutorul costumelor realizate de Doina Levintza, a ilustrat nu doar net, ci şi plastic antiteza temperamentală dintre grupuri: negrul şi albul veşmintelor masculine contrastează eficient cu roşul şi verdele straielor femeieşti. Totuşi, în ciuda sonorităţilor primitive ale muzicii (amintind insistent, dar nu supărător, de partitura din **Trilogia antică** a lui Andrei Şerban), în ciuda evoluţiilor dansate şi cântate, intens dramatice, ale cetei de bacante în fruntea cărora se distinge Florina Cercel (Agave), spectacolul are o răceală ce îl ţine departe pe privitor, interesat doar de mesajul intelectual al mizanscenei. Tot astfel e receptat şi jocul actoricesc, sec, liniar, în cazul reprezentanţilor **establishment**-ului (Penteu – Ovidiu Iuliu Moldovan, Cadmos – Constantin Dinulescu), pătimaş, cum spuneam, în cazul adeptelor turbulentului zeu. Inspirat conceput ca o fiinţă bizară, tulburătoare prin indeterminarea ei sexuală, acesta din urmă este ireproşabil întruchipat de Marius Bodochi, debutant fără complexe pe scena Naţionalului bucureştean.

Mihai Măniuţiu propune, prin **Bacantele**, un fel de eseu vizualizat, de incontestabil rafinament. Întrebarea e dacă tragedia, fie ea antică ori modernă, se reduce la atât.

ALICE GEORGESCU

P.S. Eseuri în toată regula pot fi citite în superbul caiet-program alcătuit de Carmen Mocanu şi Violeta Scoradeţ.

CĂRŢILE DOAMNEI ALVING

STRIGOII de Henrik Ibsen. Traducerea: Alecu Popovici ● TEATRUL NAŢIONAL din BUCUREŞTI ● Data reprezentaţiei: 17 ianuarie 1998 ● Regia: Nicolae Scarlat ● Scenografia: Ştefania Cenean ● Muzica şi interpretarea la pian: Dorina Crişan Rusu ● Distribuţia: Ilinca Tomoroveanu (Doamna Helene Alving), Liviu Lucaci (Osvald Alving), Traian Stănescu (Pastorul Manders), Valentin Uritescu (Tâmplarul Engstrand), Brânduşa Mircea (Regine Engstrand).

foto: Mihail Cratofil

Valentin Uritescu şi Brânduşa Mircea în Strigoii

Indicaţiile de decor ale lui Ibsen la **Strigoii** menţionează, în planul al doilea al scenei, „o seră de flori deschisă, cu un glasvand cu geamuri mari". În scenografia Ştefaniei Cenean, sera invadează, luxuriantă, întreg spaţiul de joc, astfel încât siluetele actorilor, îmbrăcaţi în negru sever, în ton cu pereţii sălii Atelier a Naţionalului bucureştean, se strecoară prin verdele vibrant al plantelor artificiale, producând interesante efecte de contrast. Această concepţie scenografică sacrifică suprapunerea vizuală simbolică (dorită de autor) dintre rozele sudului şi peisajul pluvios al fiordului. În schimb, subliniază ancorarea temporală în **la belle époque**, când salonul încărcat de plante era locul înfruntărilor verbale şi al contactelor concupiscente. Trei spaţii de joc sunt constituite prin grupări elegante de mese, etajere şi fotolii. Pe mobile, la vedere, cărţile Doamnei Alving stârnesc de la început suspiciunea Pastorului Manders.

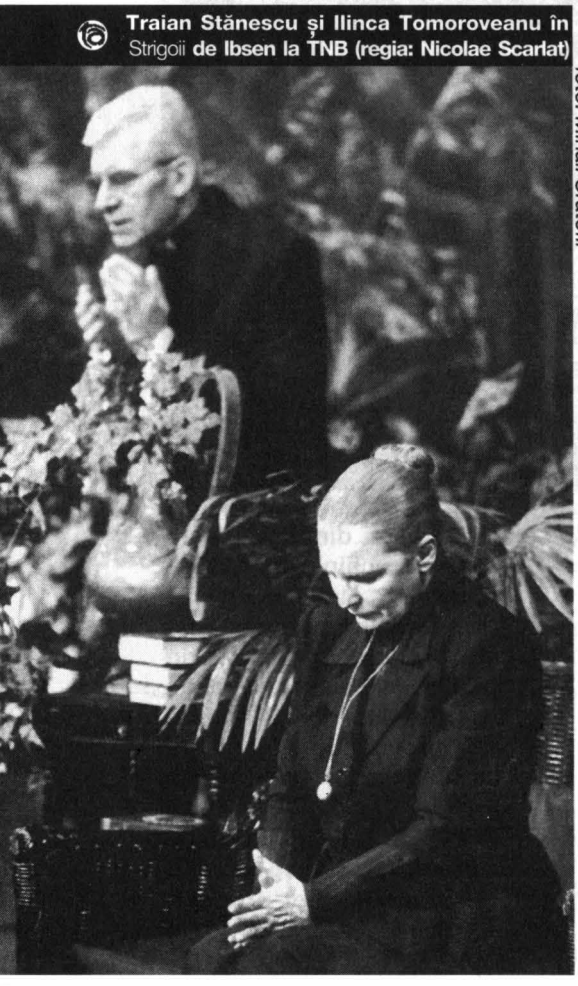


foto: Mihail Cratofil

Traian Stănescu şi Ilinca Tomoroveanu în Strigoii de Ibsen la TNB (regia: Nicolae Scarlat)

Ibsen nu ne spune ce citea Doamna Alving, ce anume putea fi subversiv în lecturile ei. Bănuim că, trăind într-o atmosferă protestantă, nu-i erau străine lucrările lui Kierkegaard sau ale reformatorului Grundtvig. Privind spre cultura franceză, nu puteau să-i scape ideile lui Auguste Comte şi este probabil că citise „La vie de Jésus" de Ernest Renan, ca şi primele romane din marele ciclu al lui Zola. Din lumea germanică, atât de apropiată geografic şi spiritual, îl va fi citit pe Schopenhauer şi poate chiar pe Feuerbach. Sigur că apucase să citească „Menschliches, allzumenschliches" de Nietzsche, apărută în 1878. Să fi cunoscut şi romanele lui Dostoievski, dispărut, acesta, chiar în anul în care Ibsen scria **Strigoii** (1881)? Probabil că nu, cel puţin nu lucrările esenţiale: prima traducere germană din „Crimă şi pedeapsă" urma să apară abia în 1882.

Cu asemenea lecturi rezistase Doamna Alving atâta timp „prin cultură" la poverile pe care viaţa i le-a dat şi educaţia a obligat-o să le poarte. Ca majoritatea oamenilor care sunt conformişti în fapte şi liberi în spirit, Helene Alving îşi îngăduie exprimarea bruscă şi o doză infimă de cinism afişat. Cultura, arta (pictura lui Osvald) sunt mijloace de a înnobila, de a răscumpăra, de a justifica o viaţă jertfită pe altarul valorilor burgheze în care de mult nu mai crede. Doamna Alving speră că trecutul poate fi, dacă nu anulat, atunci exorcizat, purificat prin reflecţie şi creaţie. Acel trecut, care ar fi putut fi cu totul altul, dacă Pastorul Manders n-ar fi respins-o când era gata să-şi ia viaţa în propriile mâini. Acel trecut odios, pe care vrea să-l remodeleze înfiinţând fundaţia (azilul) şi crescându-şi băiatul, pe Osvald, în luminile sudului şi ale artei.

Pastorul Manders nu o poate urma pe vechea lui prietenă într-o aventură intelectuală de care, instinctiv, se teme. El deplânge întinarea de către şambelanul Alving a idealurilor pe care se reazemă familia burgheză, dar nu contestă nici un moment valabilitatea lor. Cleric conformist în piesă, în zilele noastre ar fi un nostalgic comunist. Există totuşi, în spatele cuminţeniei lui Manders, şi o doză de nebunie care-l înrudeşte cu Brand sau cu Rosmer. Ea transpare în actul incendierii azilului, jertfă somptuoasă făcută pentru conjurarea unui destin.

Destinul este însă necruţător cu cei care cred că, fără asumarea eşecului printr-o împotrivire deschisă, plină de riscuri, inteligenţa şi frumuseţea ar putea, ele singure, salva lumea. Tragedia constă tocmai în aceea că trecutul nu se lasă reinventat, el se întoarce, sub forma strigoilor, în realitatea lui necruţătoare, zdrobind iluziile celor care cred că gândirea poate fi mai tare decât fapta. Pregătind doza de morfină pentru fiul ei sacrificat, Doamna Alving are luciditatea de a-şi asuma eşecul şi

eroismul de a accepta ultima soluţie: vor muri şi vor fi liberi.

A recurge la un spaţiu de joc modern în montarea unei piese gândite pentru scena italiană presupune a adopta un stil de joc mai puţin îndatorat clişeelor interpretative. Situaţi în imediata proximitate a publicului, actorii joacă însă „ca la teatru", simţindu-se mereu pe un podium imaginar. Ilinca Tomoroveanu şi Traian Stănescu sunt profesionişti reputaţi; poate tocmai de aceea am fi dorit să-i vedem depăşindu-se, nu reluând poze clasice şi inflexiuni vocale gen „teatru la microfon". Ilinca Tomoroveanu joacă în tensiune de la bun început, nu ne oferă surpriza trecerii de la paşnica revedere familială la înfruntarea tragică a destinului. Dacă resentimentul femeii refuzate este bine interpretat, nimic din jocul actriţei nu lasă să se bănuiască vreo urmă de nonconformism intelectual. Are, dimpotrivă, crisparea activistei cu munci de răspundere şi aduce aminte de roluri mai vechi din **Surorile Boga**. Traian Stănescu în Pastorul Manders este, la rândul lui, doar un paşnic **raisonneur**, un fel de Doctor Ranke, nu se decide nici pentru caricatura anticlericală, nici pentru asumarea fanatică a convingerilor morale. Cel care găseşte tonul just este Valentin Uritescu, dar rolul lui nu este suficient de lucrat, lipsind necesarele accente de bufon shakespearian. Tânărul Liviu Lucaci încearcă prea devreme unul dintre marile roluri ale scenei, Osvald. Lipsit de complexe, se angajează cu prea mare dezinvoltură într-un demers care pretinde o anumită complicaţie interioară, reflecţie şi experienţă de viaţă. Oricum, nu-l ajută nici vocea, cam insonoră, vătuită. Brânduşa Mircea este frumoasă şi conştiincioasă, subliniind cu acurateţe toate detaliile legate de rolul Reginei. Din păcate, nu are încă suficientă personalitate pentru a strânge toate aceste detalii într-un tot unitar. Neîmplinirile actoriceşti sunt însă relative, legate de raportarea la o zonă ideală, creativă, de interpretare. Aşa cum este, spectacolul nu bruiază textul, punerea în scenă a lui Nicolae Scarlat este clară, „curată", exceptând însă finalul care, prin prăbuşirea melodramatică a eroinei, transpune inexplicabil drama lui Ibsen în tonalitatea lui Dumas. Doamna Alving nu este, totuşi, nici Dama cu camelii, nici Marion Delorme.

ADRIAN MIHALACHE

NOAPTEA ÎNCURCĂTURILOR de Oliver Goldsmith. Traducerea: Lucia Pascal şi Victoria Gheorghiu ● TEATRUL MIC ● Data reprezentaţiei: 1 decembrie 1997 ● Regia: Petru Vutcărău ● Scenografia: Ştefania Cenean ● Coregrafia: Angela Doni ● Selecţia muzicală: Petru Vutcărău, Angela Doni ● Distribuţia: Claudiu Istodor (Sir Charles Marlow), Florin Piersic jr. (Tânărul Marlow), Mitică Popescu (Domnul Hardcastle), Emil Hoştină (Hastings), Cristian Iacob (Tony Lumpkin), Papil Panduru (Diggory), Marius Ionescu/Nicolae Praida (Thomas), Avram Birău (Roger), Coca Bloos (Doamna Hardcastle), Cătălina Mustaţă (Domnişoara Hardcastle), Dana Dembinski-Medeleanu (Domnişoara Neville), Mihaela Rădescu (Pimple), Adriana Şchiopu (Rosapina), Ruxandra Enescu (Bett Bouncer), Liliana Pană, Simona Mihăescu, Oana Albu, Argentina Dumitrescu, Ion Lupu, Vitalie Bantaş, Dan Zamfirescu, Radu Zetu (Grupul de prieteni ai lui Tony).

Pentru orice regizor din ţară şi, cu atât mai mult, pentru un regizor din Chişinău, format la o altă şcoală de teatru, prima montare bucureşteană e o grea piatră de încercare. Lui Petru Vutcărău ea îi aduce o incontestabilă biruinţă profesională, printr-un spectacol de mare succes la public, ce are toate şansele să se afle pe afişul Teatrului Mic şi după anul 2000. E fără îndoială o performanţă, ce trebuie mai întâi numită ca atare, urmând ca abia apoi să despicăm firul în patru şi să ne întrebăm dacă – în raport cu propria-i valoare, dar şi cu posibilităţile trupei – e mult sau e puţin ceea ce a reuşit să facă Vutcărău în acest spectacol.

Pe de o parte, e foarte mult. Regizorul a lucrat de astă dată „la comandă", nealegându-şi el piesa, şi „cu materialul clientului" (o distribuţie care mai mult sau mai puţin i se impunea), în condiţiile în care – dincolo de câteva montări izbutite – actuala trupă a Teatrului Mic era încă departe de a-şi fi regăsit forma de dinainte de '89. Ei bine, tocmai din acest punct de vedere, al găsirii (regăsirii) unei excelente forme de joc a trupei, însemnând deopotrivă credinţă şi dăruire, Petru Vutcărău a făcut foarte mult. Pentru că, dincolo de împlinirile sau neîmplinirile unui rol sau altuia, ţinând până la urmă de posibilităţile fiecărui actor, trupa ca atare are acum alt tonus vital, altă cadenţă şi alt fel de a fi împreună, bucuria jocului transmiţându-se de pe scenă şi în sală, cu o miraculoasă tonicitate. Poate de aceea mi-am şi reamintit fără să vreau de admirabilul spectacol creat în urmă cu aproape 30 de ani de Andrei Şerban la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ, **Noaptea încurcăturilor** de Oliver Goldsmith chemând automat în memorie şi tulburătorul spectacol cu **Omul cel bun din Sîciuan** de Bertolt Brecht în regia aceluiaşi Andrei Şerban – ambele, montări ce au marcat atunci o dată importantă în istoria teatrului românesc. Păstrând proporţiile, n-ar fi rău ca şi acest spectacol cu **Noaptea încurcăturilor**, semnat de Petru Vutcărău, să însemne o dată importantă în istoria postdecembristă a Teatrului Mic, căci el a adus o stare de spirit benefică, de unde se poate construi mai departe, desigur cu disciplină şi tenacitate, calităţi pe care sperăm să le aibă directoratul doamnei Leopoldina Bălănuţă.

E bine de spus că regizorul n-a lucrat singur, ci în compania unei scenografe de mare clasă, Ştefania Cenean, ale cărei decoruri au facilitat – ca şi coregrafia semnată de Angela Doni – o mizanscenă deosebit de alertă şi ale cărei costume au imprimat întregii montări o ironie acidă şi un spirit parodic din care n-a lipsit totuşi eleganţa desenului, preluată în mai mică măsură de regizor, tentat să dea câştig de cauză şarjei caricaturale. Cunoscându-i şi apreciindu-i talentul de actor, regizor, creator şi conducător de trupă (sub bagheta sa, Teatrul „Eugen Ionescu" din Chişinău, pe care l-a înfiinţat, a produs spectacole de referinţă, de la **Regele moare** de Eugen Ionescu la **Revizorul** de Gogol), se poate spune că montarea de la Teatrul Mic e totuşi sub posibilităţile lui Petru Vutcărău, spectacolul păcătuind printr-o anume lipsă de stil şi de fineţe artistică, evidenţiată de altfel şi în „selecţia muzicală" pe care regizorul o semnează împreună cu Angela Doni. Aici îşi face uneori loc o parodiere ieftină şi păgubitoare, ce ţine cont doar de ritmul spectacolului şi de nevoia unei imagini de ansamblu vesele şi şocante, uitându-se că e vorba, totuşi, de o comedie englezească, pe care n-o putem împinge spre „cazacioc", oricâtă priză la public ar avea, în general, denaturarea stilului unui autor sau altuia. Nu cred că regizorul va subscrie acestei observaţii, dar preţuirea pe care i-o port mă obligă la o exigenţă corespunzătoare.

Lucrând cu actorii, regizorul n-a avut răgazul să ni-i arate pe toţi într-o altă lumină, ci doar într-o altă **stare de joc**, ceea ce, cum spuneam, nu e

Scenă din Noaptea încurcăturilor **de Oliver Goldsmith la Teatrul Mic (regia: Petru Vutcărău)**

deloc puţin lucru. Realizările actoriceşti individuale nu sunt nici ele puţine sau neglijabile. Două dintre ele sunt însă cu totul ieşite din comun.

Prima, şi cea mai importantă, aparţine Cocăi Bloos, în Doamna Hardcastle. N-am văzut până acum şi cred că nici n-am să mai întâlnesc o asemenea performanţă artistică, pe care – din tot ce-am văzut în mai bine de 30 de ani de critică teatrală – n-aş putea-o compara decât cu aceea a marelui actor englez Steven Berkoff. „Transformismul" Cocăi Bloos de la o clipă la alta e uluitor. Ea nu joacă un personaj, ci nenumărate personaje într-unul singur. De la o fracţiune de secundă la alta, Doamna Hardcastle e rând pe rând duioasă şi tandră, acră şi morocănoasă, sincer neajutorată şi de o viclenie fără margini, inteligentă şi tâmpă, deloc lipsită de farmec şi realmente respingătoare, gata să ierte şi să uite totul pentru a-şi pregăti mai bine lovitura de graţie, pe care şi dacă o ratează o va relua imediat într-un alt fel, aşa încât vitalitatea personajului pare a fi fără de sfârşit. Excelent actor el însuşi, regizorul Petru Vutcărău şi-a dat seama că are de-a face cu o actriţă extraordinară şi n-a ezitat să facă din creaţia ei placa turnantă a reprezentaţiei, fiecare apariţie a Doamnei Hardcastle – Coca Bloos însemnând o nouă infuzie de stenicitate; actriţa pare a ne spune, cu toată seriozitatea, că viaţa însăşi e o comedie trăsnită, nebună, amară şi dulce, grotescă şi absurdă. După strălucita consacrare internaţională pe care i-a adus-o interpretarea bătrânului Danaos din superproducţia **Danaidele** a lui Silviu Purcărete, s-ar cuveni să ne învrednicim cu recunoaşterea valorii excepţionale a acestei actriţe şi pe plan naţional, creaţia sa în Doamna Hardcastle fiind una de palmares, în oricare ţară suficient de civilizată ca să-şi respecte valorile.

A doua realizare actoricească de marcă îi aparţine lui Florin Piersic jr. în Tânărul Marlow, cel atât de timid în prezenţa femeilor aristocrate, dar şi atât de îndrăzneţ în prezenţa celor de rând. E personajul prin care Oliver Goldsmith se dovedeşte şi un fin psiholog, nu numai un maestru al qui-pro-quo-ului, iar principalul merit al lui Florin Piersic jr. e acela de a-l fi schiţat la rândul său cu fineţe şi eleganţă, ajutându-l astfel să se detaşeze, prin simplitatea liniei, pe fondul unei truculenţe comice generale. E şi aceasta o performanţă şi se cuvine a-i fi recunoscută tânărului actor ca atare, cu atât mai mult cu cât lipsa de ostentaţie a ajuns o raritate în teatru.

Nu sunt rele, dar nici nu au farmecul şi prospeţimea necesară, interpretările date de Cătălina Mustaţă Domnişoarei Hardcastle şi de Dana Dembinski-Medeleanu Domnişoarei Neville. Supralicitează, monocord, Cristian Iacob, în Tony Lumpkin, fiul Doamnei Hardcastle. O apariţie notabilă, promiţătoare este aceea a lui Emil Hoştină în Hastings, partitură nu tocmai ofertantă, dar de care tânărul actor se achită cu siguranţă şi dezinvoltură. Prezenţă savuros comică, însă pe linia unei bătătorite şarje caricaturale, Mitică Popescu, în Domnul Hardcastle, reuşeşte să fie din **acest** spectacol, trezindu-ne totodată nostalgia celui pietrean de odinioară, în care făcea un alt rol, cu mijloace ceva mai bine temperate. Se remarcă prin naturaleţea cu care-şi joacă personajele Adriana Şchiopu (hangiţa Rosapina), Papil Panduru (servitorul Diggory) şi Mihaela Rădescu (servitoarea Pimple). Se „văd" destul de bine şi alţii, cu haz mai sărac sau mai puţintel, de la primul până la ultimul actor din distribuţie, adică de la Claudiu Istodor (Sir Charles Marlow) la Ruxandra Enescu („Prăjina", iubita lui Tony). Ca să nu mai vorbim că şi în „figuraţie", adică în grupul prietenilor lui Tony, sunt contribuţii efectiv meritorii, distincte, semnate printre alţii de Oana Albu şi Dan Zamfirescu.

Spectacolul e însă al tuturor şi fiecare contribuie, după posibilităţi, la strălucirea de o seară a acestui ansamblu pestriţ, de o voioşie clocotitoare, în care până şi un cufăr oarecare poate să „joace", deoarece toată lumea îşi cere scuze după ce-l deschide, descoperind în el... Nu, dacă l-am deschide, cu siguranţă ar trebui să ne cerem scuze şi noi, căci am devenit între timp părtaşi la bucuria jocului ce ni se oferă. S-ar putea zice, deci, că Petru Vutcărău n-a trecut chiar degeaba pe la Teatrul Mic, fiindu-i dat să adeverească vorba cronicarului, cum că **nasc şi la Moldova oameni**.

VICTOR PARHON

RECITINDU-L PE DOSTOIEVSKI

FRAȚII KARAMAZOV de F. M. Dostoievski, dramatizare de Alexandru Vasilache și Ion Rusu ● TEATRUL ODEON ● Data reprezentației: 21 decembrie 1997 ● Regia și coloana sonoră: Alexandru Vasilache ● Decorul: Constantin Ciubotariu ● Costumele: Stela Verebceanu ● Distribuția: Virgil Andriescu (Fiodor Pavlovici Karamazov), Șerban Ionescu (Dmitri Fiodorovici Karamazov), Dan Bădărău (Ivan Fiodorovici Karamazov), Marius Stănescu (Alexei Fiodorovici Karamazov), Ioan Batinaș (Smerdiakov), Elvira Deatcu (Katerina Ivanovna), Adriana Trandafir (Agrafena Alexandrovna), Crina Mureșan (Lise), Gelu Nițu (Inchizitorul), Dumitru Bogomaz (El); în alte roluri: Mugur Arvunescu, Mircea Constantinescu, Ionel Mihăilescu, Liviu Timuș, Geo Costiniu, Florin Dobrovici, Laurențiu Lazăr, Niculae Urs, Marian Lepădatu, Constantin Cojocaru.

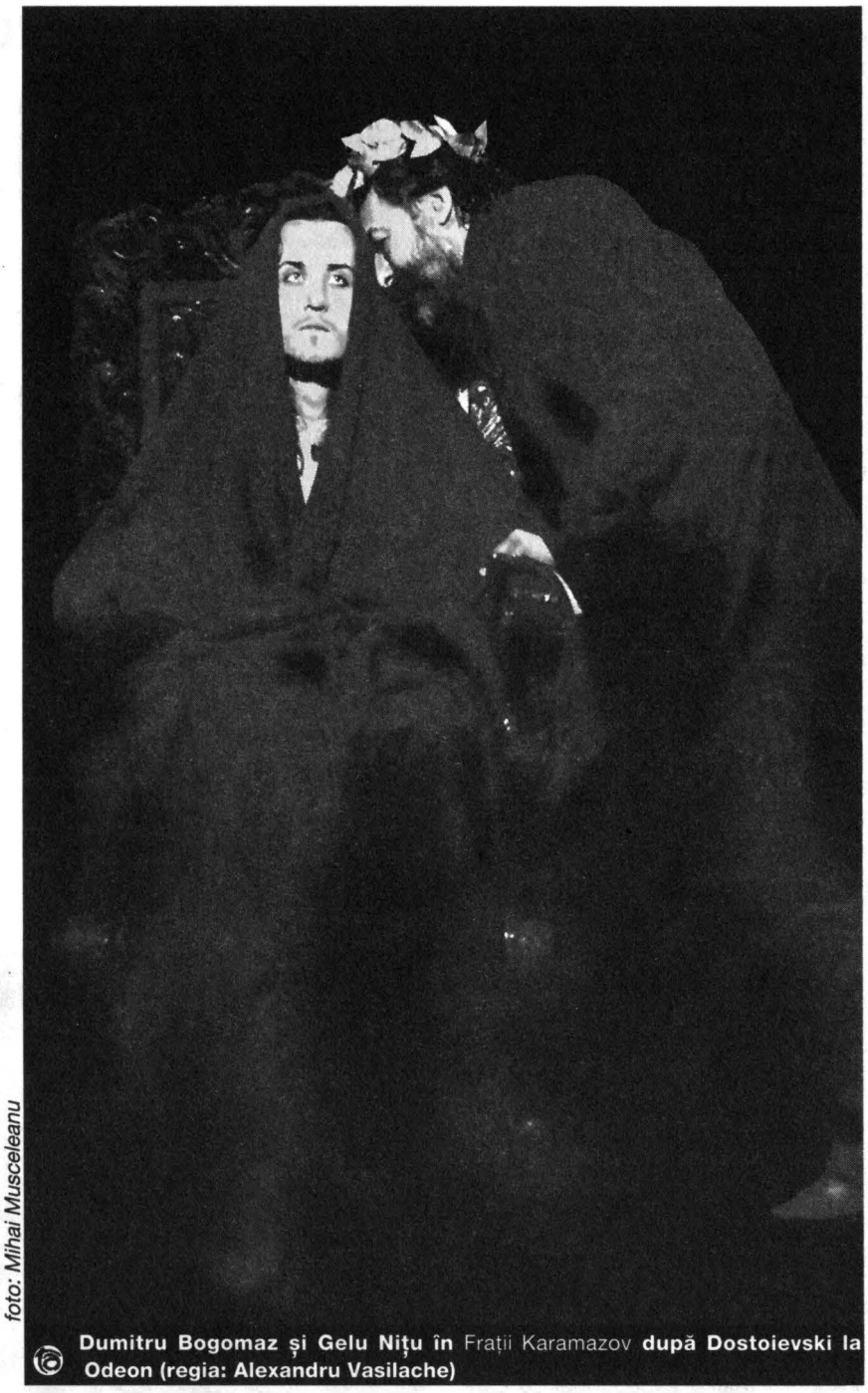


foto: Mihai Musceleanu

Dumitru Bogomaz și Gelu Nițu în Frații Karamazov **după Dostoievski la Odeon (regia: Alexandru Vasilache)**

Este acesta Dostoievski? se vor întreba mulți dintre spectatorii reprezentației inspirate de romanul Karamazovilor. Unii vor răspunde cu un „nu" categoric. Alții îl vor crede pe regizor, care a insistat în a da amploare previziunilor sumbre ale scriitorului rus cu privire la viitorul umanității. Căci timpul i-a dat dreptate. Scriitorului, desigur, nu regizorului. Acesta a încercat să ne vorbească și despre intriga romanului, atât de bine cunoscută, și despre „mistica" personajelor, și despre raportul lumii de azi cu Dumnezeu și cu Inchizitorul, în care autorul spectacolului a încarnat tot ce a fost mai rău în acest secol, adică nazismul și comunismul. Dar a făcut-o în așa fel încât mulți dintre cei care i-au admirat spectacolele cu **Un veac de singurătate**, **Amadeus**, **Steaua fără nume**, **Anna Karenina** și **Hamlet**, montate la Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Chișinău, se vor fi întrebat: „Oare acesta este, cu adevărat, Alexandru Vasilache?".

Nu lipsesc din acest spectacol câteva dintre virtuțile ce l-au impus respectului și admirației noastre pe acest om de teatru atât de tânăr și de matur totodată, atras mereu și mereu de poezia și de tragedia existenței. Este vorba de patosul demonstrației, de o anumită frenezie a exprimării trăirilor, de simbolismul cromatic și de vigoarea sugestiilor muzicale (aici, vioara „lui" Paganini), ca și de ambițioasa descoperire a unor noi valențe ale textului, devenit **aproape** pretext, spre a-i permite regizorului să-și reitereze unele convingeri morale, estetice și, nu în ultimul rând, politice, într-un consens mai mult sau mai puțin credibil cu ideile autorului. În felul acesta, spectacolul se întregește ca arie a semnificațiilor, devine mai incitant ca tonalitate și mai actual prin „sancțiunile" pe care le dă ori prin întrebările pe care le pune. Numai că, mergând pe acest drum cu pași repezi – ce zic?, cu viteza unui bolid – și invitându-și interpreții la un ritm alert, aproape sufocant (și adeseori sufocat de intensitatea muzicii), regizorul pierde pe parcurs câte ceva din mistica

dostoievskiană şi din însuşi misterul teatrului, „expediază" mare parte din taina şi din complexitatea relaţiilor dintre fraţii Karamazov (şi nu numai dintre ei), ori construieşte acea tensionată confruntare dintre Inchizitor şi Dumnezeu (cu totul remarcabilă ca esenţă dramaturgică şi vizualizare scenică) în dimensiuni ce riscă la un moment dat să „lovească" în armonia ansamblului şi în cursivitatea spectacolului. Faptul că montarea, la premiera sa, nu s-a prezentat ca o performanţă, – deşi, în bună parte, tensiunea ei intelectuală şi emoţională dă seama despre valoarea trupei şi a directorului de scenă – se explică şi prin unele excese de zel ori prin voluptatea de „a ieşi în faţă" a unor interpreţi. Dacă, în contextul activităţii unui regizor caracterizat de o iubire manifestă pentru actori, cărora le oferă întotdeauna şanse generoase de afirmare, faptul poate fi lesne înţeles în cazul unor interpreţi mai tineri sau mai puţin cunoscuţi, el devine greu de acceptat în evoluţia unor artişti de frunte ai Odeon-ului şi ai teatrului românesc, în general. Aproape fiecare dintre personajele piesei aduce cu sine fragmente de adevăr caracterologic şi temperamental (nu în ultimul rând, excelentul personaj colectiv al „soldaţilor") ori de substanţă metaforică (Dumnezeu, Inchizitorul etc.). Numai că, în evoluţia lor, actorii manifestă adesea ezitări, lipsă de consecvenţă şi coerenţă, sau transformă unele gesturi, atitudini şi reacţii în măşti ale unui teatralism supărător pentru fizionomia rolului şi a spectacolului în ansamblu, în totală contradicţie cu instinctul teatral excepţional cu care ne-a obişnuit Alexandru Vasilache. Este, însă, un spectacol pe care simt nevoia să-l revăd. Căci, uneori, chiar şi ezitările ori neîmplinirile unui travaliu ieşit din comun reprezintă o zonă de interes major. Mai ales atunci când el poartă girul seriozităţii profesionale, al bunului-simţ artistic şi al bunei-credinţe.

ION PARHON

FRICA DE IDENTITATE

SĂ NU FACI UMBRĂ de Ellen Kaplan ● TEATRUL EVREIESC DE STAT ● Data reprezentaţiei: 14 ianuarie 1998 ● Regia: Liana Ceterchi ● Decorul: Andreea Mincic ● Costumele: Oana Botez ● Muzica: Lucian Ban ● Imagini video: Sorin Toma ● Distribuţia: Leonie Waldman Eliad (Ea), Rudy Rosenfeld (El), Dana Dembinski-Medeleanu (Marcia), Mihaela Rădescu (China-Chanah), Marius Drogeanu (Guy), Nicolae Călugăriţa (Ron), Eugenia Balaure (Dalton), Mihai Răzuş (Fanon).

Având în vedere că este vorba de o autoare contemporană mai puţin (sau defel) cunoscută în România, trebuie să recunoaştem că ne-ar fi plăcut să aflăm măcar câteva date despre Ellen Kaplan. Să ştim ce a mai scris, dacă şi unde i s-au mai jucat piesele/piesa, cu câte premii a fost onorată la ea acasă ori aiurea... Nu de alta, dar direcţiile teatrelor s-au cam obişnuit să opteze pentru un text sau altul în funcţie de laurii cu care a fost încununată fruntea dramaturgilor – mai ales când sunt **străini** şi **contemporani**! (Nu contează că piese româneşti – **la fel** de contemporane, **la fel** de premiate – rămân, pentru destulă vreme, pierdute prin sertare, nebăgate în seamă.)

În locul unor astfel de referinţe, am putut citi, totuşi, în foile ce ne-au fost date la intrarea în teatru, un soi de „explicitare" (scrisă chiar de autoarea americană, nu ştim însă dacă special pentru această premieră) a tramei ce urma s-o vedem pe scenă.

Să nu faci umbră este, după cum Ellen Kaplan ne mărturiseşte, „o piesă despre gestul de autoeliminare... a fost o explorare, o ură de sine interiorizată, o anihilare culturală din afară şi dinăuntru". În fapt, este vorba despre viaţa unei tinere balerine evreice care vrea să-şi destrame identitatea printr-o „integrare, asimilare, occidentalizare" totală, pe care şi-o doreşte până la uitarea de sine. Rămâne însă **frica** teribilă de lumina reflectoarelor, care o expune privirilor şi o face să îngheţe, dublată de o spaimă ancestrală datorată, în parte, „moştenirii" lăsate de o istorie cu totul nedreaptă... Se simte permanent

Imagine din Să nu faci umbră **de Ellen Kaplan la TES (regia: Liana Ceterchi)**

BASME PENTRU TOȚI

frustrată, urmărită, vânată... Sigur că renunțarea la dans ar fi o soluție pentru a se putea pierde în masa amorfă a mediocrității, dar, în afara baletului, ea se simte neîmplinită, urîtă... În condițiile în care o mamă cam frivolă și un unchi cam superficial nu o pot încuraja și susține suficient, tânăra China-Chanah, extrem de vulnerabilă, devine cu ușurință victima unei brute precum Guy... .

Într-un alt plan, mult mai îndepărtat, ca și cum ar fi coborît din trecutul poporului evreu, doi bătrâni stau la o masă rituală așteptându-și fără încetare și cu deplină speranță nepoata. În final, întâlnirea devine posibilă, dar nu vom afla niciodată dacă ea s-a petrecut în planul real al vieții sau pe tărâmul morții, în... istorie.

Spectacolul montat de Liana Ceterchi poartă pecetea unei simplități faste, în care povestea se deapănă firesc, fără convulsii excentrice. (Trebuie să reproșăm, însă, o anume ambiguitate despre care nu știm dacă se datorează demersului regizoral sau scriiturii dramaturgice.)

Un sistem de perdele (din folie transparentă și din pânză) rezolvă cu ingeniozitate delimitarea spațiilor de joc, ce se transformă uneori într-o ciudată arcă a lui Noe care adună laolaltă oameni disperați ce vor să-și rupă rădăcinile (chiar dacă ele durează de 4 000 de ani, într-o călătorie lipsită de sens. (Această stranie pribegie este potențată cu ajutorul unor imagini video. Util artificiu!)

Actorii (chiar toți) interpretează cu conștiinciozitate, dar fără bucurie, rolurile încredințate. (De unde, probabil, și sentimentul nostru de saţietate.) Ar fi de amintit, totuși, evoluția marcată de experiență și profesionalism a cuplului de bătrâni Leonie Waldman Eliad (Ea) și Rudy Rosenfeld (El), ce dă o aură de melancolie întregului. Pe alocuri, Mihaela Rădescu (China-Chanah) devine veridică. Dar nu mai mult!

Jocului destul de tern despre care vorbeam i se adaugă efortul nostru de a urmări desfășurarea reprezentației în limbile engleză (cea mai mare parte), idiș și ebraică. E drept, cu traducere la cască.

MARIA LAIU

PASĂREA DE FOC de Igor Stravinski ● TEATRUL „ȚĂNDĂRICĂ" ● Data reprezentației: 30 octombrie 1997 ● Scenariul și regia: Irina Niculescu ● Scenografia: Mihai Mădescu ● Mișcarea scenică: Adina Cezar ● Actori-mânuitori: Marcela Sava (Pasărea de foc), Daria Gănescu, Liviu Berehoi (Ivan), Gabriel Apostol (Kașcei), Sara Dan, Angela Filipescu, Marcela Sava, Bruno Măstan, Mihai Dumitrescu, Gabriel Apostol (Ursitoarele, Merele de aur, Stanele de piatră) ● Voci: Florian Pittiș (Povestitorul), Irina Petrescu (Pasărea de foc), Mihai Bisericanu (Ivan), Valeriu Simeon (Kașcei).

Continuându-și opera de formare a viitorilor spectatori-adulți, dar și de educare culturală a generațiilor foarte felurite care îi frecventează reprezentațiile, Teatrul „Țăndărică" oferă, prin **Pasărea de foc**, o nouă montare „pentru toate vârstele". Celebra suită a lui Stravinski, compusă în 1909–1910 pentru Baletele Ruse ale lui Serghei Diaghilev, se potrivește de minune teatrului de marionete, nu numai pentru că subiectul, inspirat dintr-un basm popular rusesc, e ușor de urmărit de către copii, ci și pentru că personajele pot fi frumos înfățișate prin păpuși sau obiecte animate. Or animația este, ca întotdeauna la „Țăndărică", de o impecabilă calitate tehnică, fie că mânuitorii rămân în umbră, fie că evoluează la vedere, cu mișcări a căror eleganță se datorează, fără îndoială, și coregrafei Adina Cezar. Regizoarea Irina Niculescu a compus un scenariu concis, limpede și a orchestrat cursiv (cu unele mici căderi de ritm) desfășurarea poveștii, căreia scenografia rafinat simplă a lui Mihai Mădescu îi asigură cadrul plastic ideal (doar Stanele de piatră – în care vrăjitorul Kașcei închide sufletele celor ce nu i se supun – sunt parcă un pic mai urîte și mai greoaie decât ar fi fost nevoie). Așa încât, privind scena și ascultând muzica lui Stravinski și glasurile valoroșilor actori „de proză" care citesc partiturile personajelor principale, copiii sunt deopotrivă fermecați și îndrumați cu discreție să se gândească la libertate și tiranie, la sacrificiu și demnitate, la dragoste și forța ei dătătoare de viață. Iar dacă, pe lângă ei, se gândesc o clipă la toate acestea și adulții însoțitori, cu atât mai bine...

ALICE GEORGESCU

PREMIERĂ ABSOLUTĂ

MITUL REACTUALIZAT

IOANA PE RUG de Dina Cocea ● TEATRUL „AL. DAVILA" din PITEȘTI ● Data reprezentației: 19 decembrie 1997 ● Regia: Constantin Dinischiotu ● Scenografia: Mihaela Dinu-Pițigoi ● Ilustrația muzicală: Vasile Manta ● Distribuția: Mirela Popescu (Ioana), Ileana Zărnescu (Mama), Florin Dumitru (Val), Petrișor Stan, Ion Roxin, Dumitru Drăgan (Anchetatori), Carmen Roxin (Directoarea), Dan Ivănesei (Soțul), Andreea Raicu (Femeia I), Elena Țuțulan (Femeia II), Ioana Chiriță (Femeia III), Emilian Cortea (Procurorul), Petre Dumitrescu (Judecătorul), Vasile Pieca (Ștefan), Lia Deaconu (Doina), Cornelia Niculescu (Victoria), Cristina Caragea (Sorina).

Marile mituri ale fecioarelor neînfricate, mitul Antigonei sau povestea Ioanei D'Arc au fost reactualizate de către autorii veacului nostru fie prin reconstituirea legendelor sau a adevărului istoric, fie prin sugerarea unor tulburătoare coincidențe cu întâmplări din ziua de azi. În cea dintâi categorie se înscriu **Sfânta Ioana** de G. B. Shaw, **Ciocârlia** și **Antigona** de Jean Anouilh, ba chiar și **Antigona** de Bertolt Brecht, în timp ce în cea de a doua vom descoperi scrieri precum **Antigona și ceilalți**, piesa lui Peter Karvaš, sau „Duios Anastasia trecea", frumoasa nuvelă a lui D.R. Popescu. Lor li se adaugă acum **Ioana pe rug** de Dina Cocea.

Carmen Roxin şi Mirela Popescu în Ioana pe rug **de Dina Cocea la Piteşti (regia: Constantin Dinischiotu)**

Scrisă cu aproape un deceniu în urmă, piesa Dinei Cocea vede acum lumina rampei la Piteşti, în regia lui Constantin Dinischiotu.

Eroina aparţine zilelor noastre, spaţiului nostru, dar ea o evocă pe Ioana D'Arc prin tenacitatea cu care se apără de acuzaţiile nedrepte ce i se aduc. Cea care o acuză este mama bărbatului pe care Ioana îl iubeşte. Egoistă, ţinând la fiul ei cu o dragoste bolnavă, mama lui Val, interpretată cu temperament şi fanatică ardere interioară de Ileana Zămescu, o învinuieşte pe Ioana că i-a ucis feciorul. În realitate, Val a murit într-un accident de maşină, ciocnindu-se de un camion; aflată lângă el, Ioana a scăpat cu viaţă ca prin minune, fiind doar rănită. În ura ei dezlănţuită, mama îi plăteşte pe martorii oculari sau îi şantajează, ca să declare că la volan a fost Ioana, nu Val, şi că, deci, ea poartă vina morţii tânărului. Eroina se apără, îşi strigă dreptatea, le cere oamenilor să recunoască adevărul, dar încetul cu încetul toţi o părăsesc, sfătuind-o să accepte înscenarea, că... poate scapă, cu circumstanţe atenuante. Până şi soţul ei (cu care s-a căsătorit neputându-se mărita cu Val) o crede vinovată. Procesul-verbal al accidentului a dispărut fără urmă, iar acuzatorii sunt din ce în ce mai insistenţi în învinuirile pe care i le aduc.

Regizorul a creat, împreună cu scenografa Mihaela Dinu-Piţigoi, un decor simbolizând un tribunal: o imensă cruce în fundal, un podium la mijlocul scenei, venind până la rampă, scaune în semicerc, pe care stau personajele – martori, spectatori şi juraţi totodată.

Solemne sau furtunoase acorduri muzicale accentuează starea de tensiune, timpul prezent fiind intersectat de amintirile eroinei: întâlnirile ei cu Val, iubirea lor, împiedicată, în tinereţe, de intervenţia mamei tânărului, refuzul Ioanei de a divorţa apoi, cu toate că nu-şi iubeşte soţul, iar Val îi cere să-l urmeze.

Elementele ceremonialului judiciar – spectaculoase, tensionate – sunt utilizate de regizor în întregul spectacol, acuzaţiile mamei fiind completate de cele ale judecătorilor şi de prevestirile triste ale corului femeilor, sugestiv figurat de Andreea Raicu, Elena Ţuţulan şi Ioana Chiriţă. Mirela Popescu este sinceră şi convingătoare în rolul principal. Ea se apără cu înverşunare de acuzaţii, dar lovitura de teatru imaginată de Dina Cocea ne va surprinde pe toţi în final.

Exact atunci când totul părea pierdut, când nimeni nu mai era alături de Ioana şi afirmaţiile nedrepte deveniseră adevăr de necontestat, este descoperită o scrisoare a lui Val (aflată la mama lui), conţinând o cutremurătoare mărturie: tânărul era hotărît, în cazul în care Ioana avea să-l respingă din nou, s-o ia cu el pe lumea cealaltă...

Dar – şi Mirela Popescu a jucat acest moment cu emoţionantă tulburare –, aflând adevărul, eroina se prăbuşeşte, strigând că ea este vinovată de moartea iubitului. Răzbunarea mamei nu putea fi mai cumplită. Nu închisoarea oamenilor o zdrobeşte pe Ioana – acuzaţiilor nedrepte ea a ştiut să le opună rezistenţă –, ci descoperirea adevărului în legătură cu moartea lui Val. Strigătul ei de acum, „Sunt vinovată!", e mult mai sfâşietor decât cel dinainte: „Sunt nevinovată!". Prăbuşirea este cumplită, totală, e poate chiar o cădere în nebunie. Autoarea nu ne-o spune, după cum nu ne-o spune nici spectacolul. Nu vom şti niciodată dacă scrisoarea a fost „smulsă" cu dificultate de procuror sau dacă a fost dată de bunăvoie de mama lui Val, cu atât mai mult cu cât aceasta are, o clipă, pornirea de a-i întinde Ioanei mâna, de a o ajuta... Un ajutor care s-ar fi vrut, poate, sincer, dar care a devenit diabolic.

Spectacolul are două protagoniste – mama lui Val şi Ioana –, restul personajelor, chiar dacă au „momente" individuale, formează în fond un cor: al acuzării, al condamnării, al înţelegerii, al compasiunii. Greu de precizat, pentru că atitudinea „celorlalţi" – corect interpretaţi de Petrişor Stan, Ion Roxin, Dumitru Drăgan, Emilian Cortea, Petre Dumitrescu – se modifică de la o clipă la alta.

În rolul lui Val, personaj existând mai mult în închipuirea Ioanei decât în realitate, Florin Dumitru aduce o undă de poezie misterioasă, mai ales la ultima apariţie, când pare a se despărţi de pasiunea lui pământească.

Premiera scenică absolută a **Ioanei pe rug** (piesa s-a mai jucat la teatrul radiofonic) vine să încheie un an bogat în spectacole cu texte originale scrise recent sau rămase în file de carte, texte ce nu şi-au pierdut nici valoarea, nici actualitatea.

ILEANA BERLOGEA

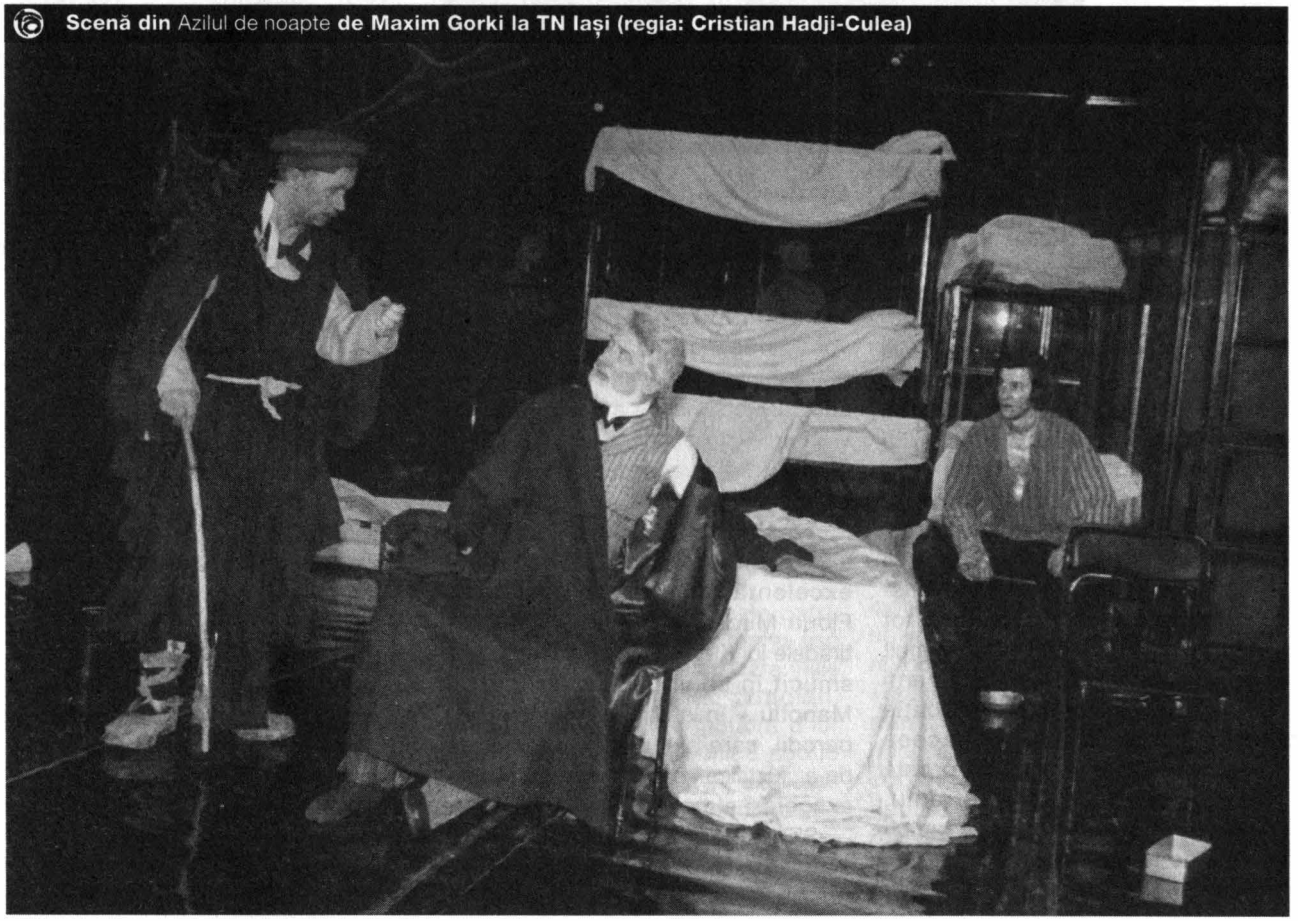
UN SPECTACOL DECALIBRAT

AZILUL DE NOAPTE de Maxim Gorki. Traducerea: Emma Beniuc ● TEATRUL NAŢIONAL „VASILE ALECSANDRI" din IAŞI ● Data reprezentaţiei: 22 noiembrie 1997 ● Regia: Cristian Hadji-Culea ● Scenografia: Axenti Marfa ● Distribuţia: Constantin Popa (Kostiliov), Cătinca Tudose (Vasilisa), Monia Pricopi (Natașa), Constantin Pușcașu/Radu Ghilaș (Vaska Pepel), Liviu Manoliu (Klești), Ruxandra Bucescu (Anna), Anne-Marie Chertic (Nastasia), Tatiana Ionesi (Kvașnia), Florin Mircea (Bubnov), Emil Coșeru (Baronul), Sergiu Tudose (Satin), Petru Ciubotaru (Actorul), Gheorghe Marinca (Medvedev), Dionisie Vitcu (Luka), Radu Ghilaș/Constantin Pușcașu (Alioșka), Cătălin-Tudor Manea (Krivoi-Zob), Daniel Busuioc (Tătarul).

Cu vreo 20 de ani în urmă, pe scena Teatrului Naţional din Iaşi Cristian Hadji-Culea dădea unul dintre cele mai izbutite şi mai împlinite spectacole ale sale, cu **Tango**-ul lui Mrožek. O distribuţie strălucită, avându-i în frunte pe regretaţii Teofil Vâlcu (Stomil), Any Braeschi (Bunica) şi Lică Finchelescu (Bunicul), alături de alţi actori, încă de pe atunci de prim-plan, ai scenei ieşene, între care Sergiu Tudose (Edek), Emil Coşeru (Arthur), Liana Mărgineanu (Mama) şi Cornelia Gheorghiu (Ala), se regăsea în plinătatea forţelor sale artistice sub bagheta unui regizor tânăr, ce-şi semna montarea cu o surprinzătoare dezinvoltură şi cu un remarcabil curaj, înscriind-o cu certitudine între titlurile de referinţă ale scenei ieşene şi ale istoriei teatrului românesc.

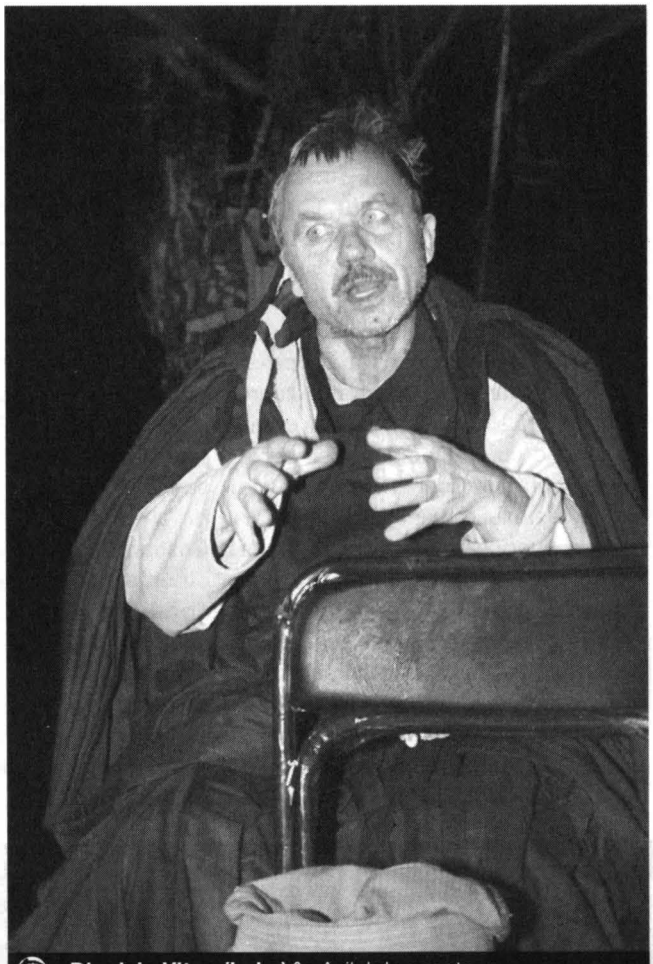
Bun cunoscător, aşadar, al celor ce-au devenit între timp valoroşii actori „de vârstă" ai trupei ieşene – meritând parcă o soartă mai bună decât cea pe care le-au hărăzit-o, în ultimii ani, montările semnate de regizorii angajaţi ai teatrului –, Cristian Hadji-Culea se încumetă acum să pună în scenă **Azilul de noapte** de Maxim Gorki, contând pe câţiva piloni de rezistenţă în distribuţie. Şi nu se înşală, contribuţia acestora fiind, dacă nu întotdeauna strălucită, cel puţin de un exemplar profesionalism. Sau nu se înşală decât pe jumătate, căci piesa are şi destule roluri importante pentru actorii tineri, pe care regizorul îi cunoştea mai puţin şi a căror contribuţie pare s-o fi subestimat în economia spectacolului. Fie că pur şi simplu nu-i avea în trupă (şi lucrul acesta ar trebui să preocupe, în primul rând, conducerea teatrului!), fie că nu s-a priceput el să-i „vadă" şi să-i pună în valoare şi pe alţii decât cei la care s-a oprit, Cristian Hadji-Culea a pornit la drum cu un serios handicap de distribuţie, conducând finalmente la un spectacol vădit decalibrat, mai ales din această cauză, chiar dacă nu e şi singura.

Intenţiile erau mari şi frumoase şi ele transpar din scenografia semnată de Axenti Marfa, căreia nu i-am



Scenă din Azilul de noapte de Maxim Gorki la TN Iaşi (regia: Cristian Hadji-Culea)

reproşa decât ostentaţia sublinierii acestui plan **intenţional**. El vrea să pună un semn de egalitate între degringolada începutului şi sfârşitului de secol, lumea **Azilului de noapte** căpătând posibile valenţe atemporale, câtă vreme poate fi nu numai a celor ostracizaţi, ci şi a celor care-şi aleg benevol recluziunea într-un spaţiu dezafectat, situat la periferia sau chiar în afara competitivităţii sociale. Nimic mai „firesc" decât ca într-o astfel de fostă hală industrială, părăginită, să fi crescut cândva şi-un copac, acum cu ramurile uscate sau numai desfrunzite, părând el însuşi un dezrădăcinat, ca şi oamenii. Spânzurându-se de una din ramurile lui e de presupus că-şi va găsi sfârşitul Actorul. Forţând ponderea semnelor teatrale, regizorul nu ezită să aducă şi în stal, către final, o „copie" a acestui copac (devenit poate şi un „reper cultural" beckettian!), după ce multe alte „semne", încă şi mai puţin clare, ni s-au perindat prin faţa ochilor ca tot atâtea ciudăţenii regizorale, mai mult sau mai puţin deranjante, cărora ar fi inutil să le căutăm o semnificaţie certă. Poate tocmai de aceea discursul regizoral devine nu o dată poematic, de un farmec straniu, contrazis însă imediat de voite rupturi de ritm, de ton, de stare sufletească, astfel încât grotescul, parodia şi chiar auto-parodia devin consubstanţiale demersului scenic.



Dionisie Vitcu (Luka) în Azilul de noapte

Dionisie Vitcu, fără a fi neapărat altfel decât îl ştim, e totuşi un Luka de zile mari. Îţi rămâne în memorie o voce tărăgănată, cântărind totul cu măsura înţelegerii vulnerabilităţii fiinţei umane. Personajul pare împuţinat de vremurile şi necazurile prin care i-a fost dat să treacă, fără a-şi pierde credinţa, gata să pâlpâie ca o lumânare, veghind la căpătâiul aproapelui aflat în suferinţă. O excelentă compoziţie realizează Florin Mircea în Bubnov, învăluind tiradele lui Kleşci – criant şi nemotivat smucit în stilul de joc al lui Liviu Manoliu – în efluviile unei stenice parodii, care ajunge la performanţa de a „justifica" până şi necontrolatele exagerări ale celeilalte interpretări.

Sergiu Tudose, adesea de o detaşare seniorială în Satin, şi Emil Coşeru, de o încrâncenare pe cât de vindicativă pe atât de zadarnică în Baronul, fac un cuplu de rezonanţă, scrutându-se unul pe celălalt cu o sarcastică necruţare, care intră şi ea într-un soi de asumată regulă a jocului. Regizorul pare să se întrebe cât cabotinism intră în „autenticitatea" lui Satin şi câtă autenticitate are „cabotinismul" Baronului, şi unul şi celălalt nefiind decât mărturisitori ai aceleiaşi condiţii umane, purtătoare de mască. Sunt foarte buni Petru Ciubotaru în Actorul, Gheorghe Marinca în Medvedev şi Constantin Popa în Kostîliov.

Trecerea la eşalonul tânăr e făcută onorabil de Tatiana Ionesi (Kvaşnia) şi Ruxandra Bucescu (Anna). După care, ceea ce se întâmplă nu mai e de acelaşi calibru. E ca şi cum s-ar fi împrumutat pentru Naţionalul din Iaşi, cu mari sacrificii, actori de la teatrul de amatori. Nu e vorba că ar fi doar „necopţi" (la vârsta lor nici n-ar putea fi altfel!), ci e vorba că nu prea există semne (cel puţin deocamdată şi în cazul de faţă) că ar avea ce să se coacă. În orice caz, cu ceea ce au învăţat şi ştiu să facă până acum nu se justifică în distribuţie, iar vina rămâne în primul rând a regizorului, care le-a făcut deserviciul de a-i lăsa să ni se înfăţişeze la limita amatorismului. E vorba, desigur în grade diferite, de Catinca Tudose, mult prea oscilantă şi indecisă în Vasilisa, de Monia Pricopi, total în afara chestiunii în Nataşa, de Constantin Puşcaşu, forţat şi exterior în Vaska Pepel, şi chiar şi de Anne-Marie Chertic, derutată şi instabilă în Nastia. Sper să-i revăd cu plăcere pe toţi patru, într-un spectacol tineresc, cu roluri care să li se potrivească.

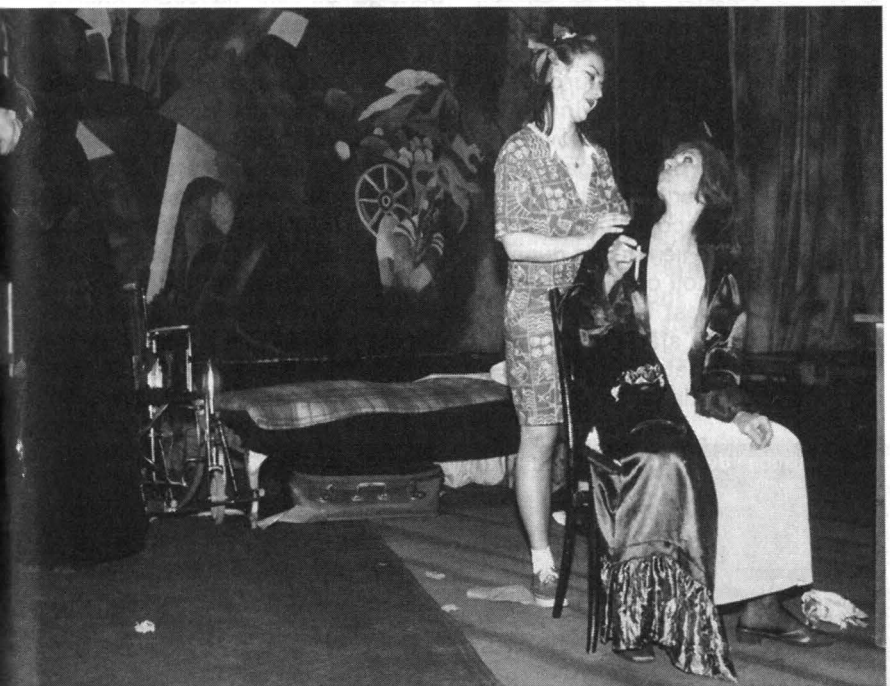
Există însă şi o decalibrare a spectacolului purceasă din gândul regizoral. Parcă nemulţumit că totul merge bine – citeşte: pe un făgaş al normalităţii şi în nota generală a spectacolului –, regizorul ţine să ne şocheze cu aleatorii accente actualizante, inclusiv în ilustraţia muzicală, care se brodesc ca nuca-n perete. E dreptul lui şi regretul nostru.

VICTOR PARHON

SCHIMBI LOCUL...

EFECTUL RAZELOR GAMMA ASUPRA ANEMONELOR de Paul Zindel. Traducerea: Radu Nichita Rappaport ● TEATRUL NAȚIONAL „VASILE ALECSANDRI" din IAȘI ● Data reprezentației: 9 decembrie 1997 ● Regia: Irina Popescu Boieru ● Scenografia: Sorina și Vladimir Iuganu ● Distribuția: Mihaela Arsenescu-Werner (Beatrice), Petronela Grigorescu (Tillie), Antonela Cornici (Ruth), Cornelia Gheorghiu (Nanny), Lenuș Radu (Janice), Simona Bercu.

Efectul razelor gamma... (Premiul Pulitzer pe 1971 pentru cea mai bună lucrare dramatică a anului) face parte dintre acele piese – americane, îndeobște – care își datorează cariera scenică – europeană, îndeobște – nu unui spectacol, ci unui film de succes. În cazul de față, filmului omonim regizat, la începutul anilor '70, de Paul Newman, care își distribuise în rolurile principale soția, mult mai puțin celebra (decât el) actriță Joanne Woodward, și fiica. O întreprindere de familie, așadar, după cum „de familie" este, în bună măsură, și conflictul piesei: Beatrice Hunsdorfer, „Betty zărghita" (cum zice excelenta traducere a regretatului Radu Nichita Rappaport), se zbate să-și crească, într-o sărăcie cruntă, deloc ameliorată de penibile expediente, cele două fete, Ruth, o adolescentă „cu probleme" (cu, adică, tulburări de comportament), și Mathilda, Tillie, o copilă timidă și studioasă, îndrăgostită de biologie și de profesorul aferent. Temperamentul impetuos și inegal al mamei, agravat de nenumăratele ei frustrări, crizele nervoase ale fiicei mai mari, accesele imprevizibile ale lui Nanny, bătrâna aflată (contra cost) în grija lor și care iese din prostrația obișnuită doar ca să facă praf toate lucrurile din jur, alcătuiesc laolaltă un peisaj psiho-social sumbru, căruia ingenuitatea și blândețea Mathildei îi sunt contrapunctul luminos. Trama piesei se mărginește, de fapt, la înfruntările inevitabil violente dintre cele patru eroine, singura „acțiune" propriu-zisă constând în tenacitatea cu care Tillie urmărește, în acest iad cotidian, efectul razelor gamma asupra unor semințe de anemonă, scriind apoi o lucrare ce-i aduce premiul școlii (și, desigur, o bursă pentru continuarea studiilor). Dacă, la data apariției, textul va fi avut o „bătaie" mai lungă (privind, de pildă, utilizarea energiei atomice în scopuri pașnice), acum el nu mai poate fi receptat decât ca o (melo)dramă destul de banală; eventual – ferească-ne Cerul! – și ca o prevestire a efectului tranziției asupra familiei românești din mileniul III...



Scenă din Efectul razelor gamma... de Paul Zindel la TN Iași (regia: Irina Popescu Boieru)

Că temerea aceasta nu e tocmai fantezistă o demonstrează, de altminteri, faptul că, după succesul obținut în spectacolul de acum 20 de ani de la Teatrul Mic (cu Olga Tudorache în Beatrice), textul a fost uitat de regizorii noștri până de curând, când a avut parte de două montări succesive: în 1996, la Naționalul clujean, și în 1997, la Naționalul din Iași. O întâmplare?

Spectacolul regizat de Irina Popescu Boieru l-am văzut „în deplasare", la Festivalul de teatru contemporan de la Brașov, în sala Teatrului de păpuși „Arlechino", așadar în condiții diferite de acelea în care a fost produs. Poate că „acasă" arăta altfel. Reprezentația la care am asistat avea un soi de sunet fals, greu de explicat în cuvinte: părea că regizoarea și interpretele se străduiau să înfățișeze, cu exces de strigăte și zbucium, o întâmplare ce le era, în fond, complet străină și indiferentă. O agitație fără rost, o precipitare nervoasă ori, dimpotrivă, o lentoare demonstrativă a gestului stăpânea jocul vedetelor spectacolului, Mihaela Arsenescu-Werner (pe care datele psiho-fizice nici nu o recomandau, cred, pentru rolul Beatrice) și Cornelia Gheorghiu (Nanny), actrițe de recunoscut talent și cu bogată experiență. Paradoxal, mai solid instalate în conturul personajelor s-au arătat începătoarele Antonela Comici (Ruth) și, în special, Petronela Grigorescu (Tillie, rol pentru care tânăra interpretă a și fost nominalizată la Premiul de debut oferit de festival). Desigur, rămâne deschisă ipoteza că, schimbând locul (de joc), spectacolul ieșean și-a schimbat norocul – contrar zicalei, în nenoroc. Totuși, rezolvarea neinspirată, în stil **punk**, a personajului episodic dar nu lipsit de importanță Janice (altfel, corect jucat de Lenuș Radu, și ea debutantă) mă face să bănuiesc că răul era cuibărit undeva mai în adânc.

ALICE GEORGESCU

POPESCU VERSUS IONESCU

UCIGAŞ FĂRĂ SIMBRIE de Eugen Ionescu. Traducerea: Dan C. Mihăilescu ● TEATRUL NAŢIONAL din CRAIOVA şi FUNDAŢIA W. SHAKESPEARE ● Data reprezentaţiei: 20 decembrie 1997 ● Regia: Theodor Cristian Popescu ● Scenografia: Viorel Penişoară-Stegaru ● Muzica: Dan Dediu ● Coregrafia: Cosmin Manolescu ● Distribuţia: Valentin Mihali (Béranger), Remus Mărgineanu (Arhitectul), Tamara Popescu (Dany), Angel Rababoc (Eduard), Theodor Marinescu (Patronul), Pompiliu Cristian, Ciochia Ghinea (Un poliţist, Un demonstrant), Smaragda Olteanu (Ucigaşul), Marian Politic (Alt poliţist, Alt demonstrant), Laura Dragomir (O dansatoare).

Neobosit, cu entuziasmul tinereţii, Theodor Cristian Popescu a realizat un nou spectacol; de data aceasta, la Craiova, pe scena faimosului Naţional de aici: **Ucigaş fără simbrie** de Eugen Ionescu. O piesă dificilă, polisemantică şi policromă, cu un final pesimist, rezistenţa lui Béranger, personaj preluat de autor din **Rinocerii**, fiind acum inutilă. Ucigaşul este mai puternic decât el şi îl reduce la tăcere, sugrumându-l, aşa cum i-a omorît, pe rând, pe toţi locuitorii oraşului plin de lumină.

Am apreciat curajul lui Theodor Cristian Popescu şi iniţiativa Naţionalului craiovean de a readuce acest text în atenţie, cu atât mai mult cu cât în 1998 vor fi exact trei decenii de la incitanta montare realizată la Teatrul de Comedie de Lucian Giurchescu, avându-i în distribuţie pe Radu Beligan, Ion Lucian, Mircea Şeptilici şi Sanda Toma, în inspiratele decoruri ale lui Dan Nemţeanu.

M-am dus la premiera craioveană cu neliniştită emoţie şi purtând în minte, fără să vreau, imagini, încă surprinzător de proaspete, din spectacolul Teatrului de Comedie, din oraşul mirific creat de Dan Nemţeanu şi pe care Arhitectul i-l arăta lui Béranger, naivului Béranger, interpretat cu farmec de Radu Beligan. Nu fac comparaţii şi mă feresc chiar cu îndârjire de ele: fiecare spectacol are personalitatea sa şi fiecare artist, stilul şi viziunea sa. În 1968, Eugen Ionescu era dramaturgul momentului, piesa lui ridica întrebări legate direct de condiţia acelui timp, iar spectacolul lui Lucian Giurchescu aparţinea şi el anului invadării Cehoslovaciei de trupele sovietice, anului „Primăverii de la Praga" strivită sub şenilele tancurilor Pactului de la Varşovia. Spectacolul fusese creat chiar în acele zile fierbinţi de după 21 august 1968, şi toţi cei din sală l-am receptat pe acest fundal emotiv. Acum suntem la sfârşitul lui 1997, aproape la capăt de mileniu, şi regizorul e tânăr, la fel ca şi cea mai mare parte a interpreţilor, începând cu Valentin Mihali – Béranger – şi terminând cu cei câţiva studenţi prezenţi în distribuţie.

Deosebirile sunt mari şi fireşti. Alt timp, altă sensibilitate, altă receptare. Pentru cei de pe scenă, pentru regizor, mai ales, Eugen Ionescu nu mai este un contemporan, ci un clasic.

Oraşul luminos nu mai există pe scenă: în locul arhitecturii de vis propuse acum treizeci de ani, draperii întunecate şi o tristă întâlnire între un Arhitect sobru, straniu, interpretat cu gravitate de Remus Mărgineanu, şi entuziasmul juvenil al lui Valentin Mihali, al cărui Béranger ne obligă să vedem prin ochii lui clădirile minunate. În partea a doua, însă, Viorel Penişoară-Stegaru şi-a dat drumul fanteziei, mobilând camera lui Béranger cu cele mai stranii fotolii şi comode, prinse de plafonul scenei cu sfori, pentru a putea dispărea zburând parcă spre înălţimi, lăsând loc unor construcţii metalice – stâlpii de fier ai unui lagăr.

Dacă prima parte a fost, poate, prea lungă, un ritm mai susţinut, mai dinamic fiind indicat, în partea a doua, o dată cu creşterea tensiunii, cu dovezile adunate de Eduard (convingător jucat de Angel Rababoc) şi cu dorinţa lui Béranger de a-l descoperi şi anula pe Ucigaş, ritmul a fost cel necesar, producând teamă,

Valentin Mihali şi Angel Rababoc în Ucigaş fără simbrie **de Eugen Ionescu la TN Craiova (regia: Theodor Cristian Popescu)**

nelinişte, amuzament amar. Am acceptat apariţia frumoasei Dany (Tamara Popescu) pe mişcări de dans, într-un cadru alcătuit, în fundul scenei, prin ridicarea cortinei şi degajarea unui spaţiu dispus pe orizontală, ca o fâşie la jumătatea peretelui. Dar am fost mai puţin entuziasmată de refacerea aceleiaşi deschideri pentru etalarea unor coroane mortuare şi a unei dansatoare adevărate, înger prevestitor de moarte. Repetarea soluţiei a dat impresia de lipsă de fantezie şi nu a funcţionat ca semn cu valoare de comunicare. În schimb, prezenţa Ucigaşului a fost foarte inspirat gândită: Smaragda Olteanu a apărut ca o umbră ce se târa pe jos, urmărindu-l, chinuindu-l şi, în cele din urmă, înăbuşindu-l pe Béranger.

Decorul final era o completare şi o continuare a celui de la început, dar în locul perdelelor întunecate s-au ivit acum gratii şi garduri metalice, subliniindu-se ideea de claustrare, de închisoare fără de ieşire.

Pentru tânărul regizor, piesa lui Eugen Ionescu a fost o metaforă a morţii şi a distrugerii iminente, a totalei lipse de lumină şi salvare. Au fost atenţi la notele grave ale textului şi Valentin Mihali, şi Angel Rababoc, care i-au realizat intenţiile şi i-au înţeles propunerile, dar m-a surprins ocolirea intenţionată, atât din partea regizorului, cât şi a interpreţilor, a umorului lui Ionescu. Dacă au fost momente comice, precum episoadele cu poliţiştii sau cu demonstranţii ori apariţia Patronului (Theodor Marinescu), ele s-au apropiat mai mult de grotesc. Apreciez seriozitatea tinerei generaţii, dar nu trebuie uitată nici forţa de regenerare a râsului. Nu este vorba de râsul stârnit de o comedie de situaţii, de paradoxurile lui G.B. Shaw, de ironia rafinată a lui Oscar Wilde sau de inventivitatea sclipitoare a lui Feydeau, ci de râsul ce ne ajută să suportăm, distanţându-ne, absurdul existenţei.

Theodor Cristian Popescu nu a vrut să râdă şi nu ne-a lăsat nici pe noi să râdem. Pentru el, Eugen Ionescu este un autor grav, un clasic, un mare scriitor, atent la dimensiunea tragică a vieţii.

ILEANA BERLOGEA

PREMIERĂ PE ŢARĂ

GEOMETRIA VARIABILĂ A CUPLULUI

AMEDEU sau CUM SĂ TE DESCOTOROSEŞTI de Eugen Ionescu ● TEATRUL DRAMATIC din BAIA MARE, în colaborare cu ACADEMIA DE TEATRU ŞI FILM BUCUREŞTI ● Data reprezentaţiei: 20 septembrie 1997 ● Regia: Alina Hristea ● Scenografia: Mihai Vălu ● Distribuţia: Petru-Barbu Radeşiu (Amedeu Buccioni), Adriana Covaci (Magdalena), Remus Burdea (Poştaşul, Poliţistul); în alte roluri: Marcel Top, Marilena Botiş, Anca Ardusătan, Nora Cosma, Renata Nedeal, Petre Mureşan, Raul Covaci.

O temă frecventă în teatrul lui Eugen Ionescu, mai ales în piesele de început, este cea a cuplului. Viaţa acestuia, procesele interne de regenerare sau de erodare la care este supus, fie dintr-o perpetuă şi reciprocă admiraţie şi solidaritate, fie dintr-o neîntreruptă stare de beligeranţă, sunt prezente atât în piesa de debut, **Cântăreaţa cheală** (1950), cât şi în **Scaunele** (1952) ori **Amedeu sau Cum să te descotoroseşti**, scrisă în 1954 şi jucată acum în premieră românească la Baia Mare. Mai ascunsă sau mai înverdată, influenţa lui Caragiale, recunoscută de părintele absurdului şi subliniată de comentatorii avizaţi ai operei sale, este indiscutabilă, aşa încât „mantaua" Conului Leonida – întoarsă pe toate feţele, retuşată sau „modernizată", uneori descusută sau peticită – pare să fie purtată, de la o piesă la alta, de personaje care, oricât s-ar diferenţia, ajung până la urmă la un numitor comun. Dacă în **Scaunele** componenţii cuplului se admiră şi se susţin, aidoma modelului caragialian, în **Amedeu** relaţia pare de adversitate: cei doi se hărţuiesc continuu, îşi fac reproşuri pentru orice fleac, starea de nervi arareori cunoaşte momente de relaxare, astfel că până şi lor li se pare că legăturile de dragoste sunt rupte („Dacă ne-am iubi cu adevărat toate acestea n-ar avea nici o importanţă"). Totuşi, şi într-un caz, şi în celălalt raportul este unul de complementaritate. Numai că în primul dragostea nu e chiar atât de mare cum se declară, iar în al doilea antagonismul este supralicitat, din reflex. Poate motivaţia să-i diferenţieze sensibil: în timp ce soţii din **Scaunele** sunt uniţi prin speranţa în venirea Oratorului şi transmiterea, cu ajutorul său, a Mesajului, Amedeu şi consoarta sa, Madeleine, sunt tracasaţi, agresaţi, exasperaţi de prezenţa Cadavrului. Unii sunt legaţi de un viitor iluzoriu, ceilalţi sunt agresaţi de o realitate terifiantă. Cadavrul care li s-a insinuat în apartament cu vreo cincisprezece ani în urmă le-a destabilizat complet traiul, devenind parte integrantă a acestuia („La urma urmei a crescut şi a îmbătrânit în casa noastră, alături de noi"). Numai că prezenţa Cadavrului pricinuieşte multe neajunsuri. Înainte de toate, acela că el creşte continuu, capătă proporţii îngrijorătoare, devine mult prea mare pentru spaţiul locativ al bieţilor parizieni („Doamne, o să ocupe toată camera. Unde o să-l mai aşez?"), ba mai provoacă şi apariţia unor ciudate ciuperci („Ciuperci de apartament" sau „ciuperci de Paris"), sporind disconfortul. Se întrezăreşte chiar un pic de gelozie din partea lui Amedeu pentru atenţia acordată de Madeleine celui de **al treilea** din menajul lor. Descotorosirea de incomodul colocatar devine, deci, imperativă şi se va consuma într-un final (de fapt, autorul propune două variante de final) la fel de insolit ca întreaga piesă: pentru a scăpa de ochii curioşilor, dar mai ales de cei ai poliţiştilor, Amedeu îşi va lua zborul spre înălţimi cu mortul său în braţe.

Spectacolul de la Baia Mare este lucrarea de diplomă a unei tinere absolvente de la clasa profesoarei Cătălina Buzoianu – Alina Hristea – şi a fost realizat în noua sală Studio a teatrului, având în distribuţie interpreţi

tot din tânăra generaţie. Regizoarea şi-a permis o drastică reducţie a textului, dar – fapt demn de subliniat – nu i-a trădat câtuşi de puţin spiritul. Spaţiul de joc gândit de Mihai Vălu este foarte aproape de cel descris în didascaliile autorului („O sufragerie modestă, care slujeşte şi de salon, şi de birou de lucru"), în care se înghesuie un mobilier compozit: un pat dublu, o canapea, o masă de lucru (despre Amedeu aflăm că e dramaturg, dar el nu apucă să finalizeze nimic din proiectele literare) cu inerenta maşină de scris, un scrin, un şezlong etc., totul vorbind despre condiţia modestă a locatarilor, dar mai ales degajând un aer vetust care spune mult despre condiţia socio-morală a acestora. Tânăra regizoare şi la fel de tinerii săi interpreţi – Petru-Barbu Radeşiu şi Adriana Covaci – au ştiut să dea expresie deriziunii în care trăiesc personajele, veşnica lor hârjoană fiind proba unei existenţe la marginea condiţiei umane, iar alternanţa dintre concret şi fabulos în desfăşurarea acţiunii a fost condusă cu deosebită inteligenţă. Chiar şi prezenţa mult-invocată şi producătoare de intrigă a Cadavrului este sugerată la un moment dat prin chipul tânăr şi frumos al unui actor, tulburând într-un fel liniştea ce părea să cuprindă spectacolul şi să creeze o derută ce nu face altceva decât să înmulţească semnele de întrebare ce bântuie prin faţa şi prin mintea spectatorului. Autorii spectacolului dau dovadă că au înţeles un lucru esenţial: Eugen Ionescu (ca, de altfel, întreaga dramaturgie a absurdului) nu câştigă nimic prin şarjări, prin forţarea realului, ci tocmai prin reproducerea lui cât mai exactă. Problema este doar de organizare a elementelor componente ale acestui real, absurdul născându-se din modul în care ele se succedă, se leagă şi se susţin. Pe scurt, un spectacol care anunţă o „voce" regizorală ce se cere încă de pe acum ascultată. Şi încă un semn că dramaturgia ionesciană stârneşte o veritabilă emulaţie şi că (la fel ca în cazul lui Caragiale) tinerii regizori apelează la ea pentru a se atesta profesional.

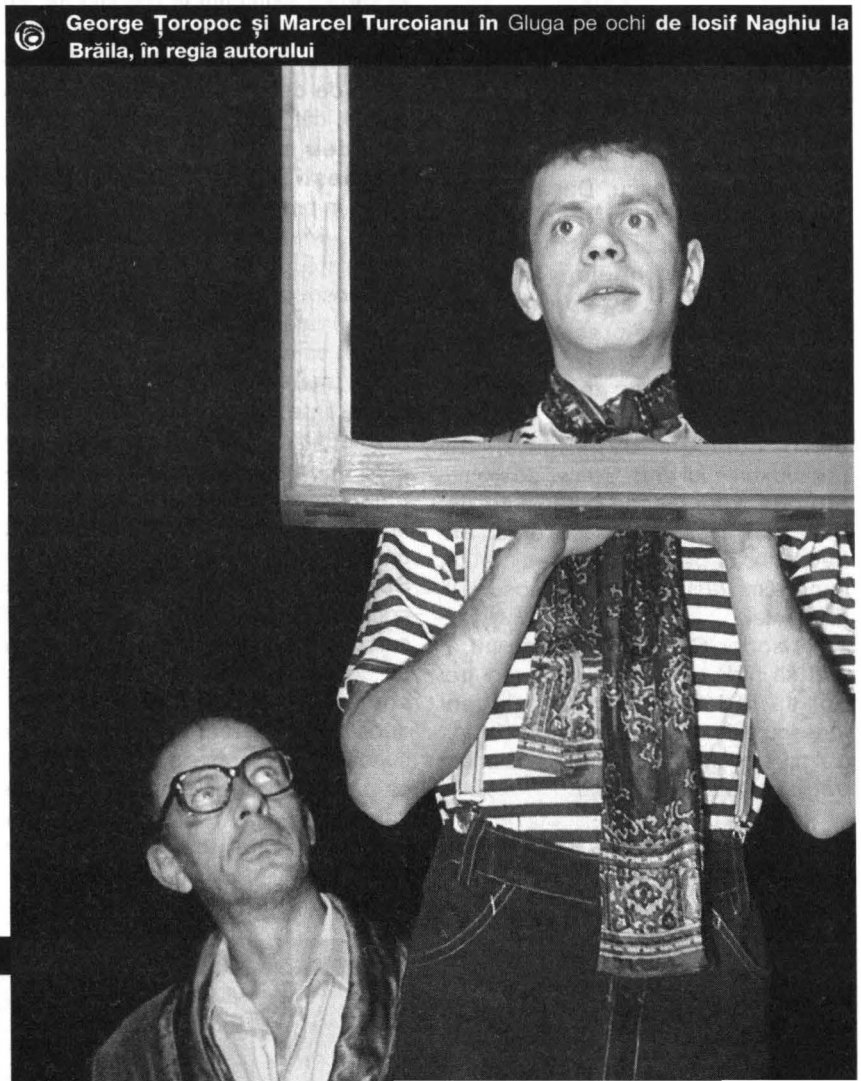
DUMITRU CHIRILĂ

ELOGIUL ÎNTUNERICULUI

GLUGA PE OCHI de Iosif Naghiu ● TEATRUL „MARIA FILOTTI" din BRĂILA ● Data reprezentaţiei: 7 decembrie 1997 ● Regia: Iosif Naghiu ● Scenografia: Gheorghe Mosorescu ● Distribuţia: George Ţoropoc (Max), Bujor Macrin (Sam), Marcel Turcoianu (Len), Costel Burlacu (Poliţistul), Flori Velea (Lin), Valentin Terente (Prietenul lui Lin).

Când, după ce a fost interzisă sub titlul **Gluga pe ochi**, Iosif Naghiu şi-a rebotezat piesa **Întunericul**, modificarea nu a fost făcută pentru a-i păcăli pe cenzorii distraţi sau ignoranţi. Conflictul cu cenzura dovedea că gluga – obiectul vestimentar care acoperă vederea pe de-a întregul –, croită pe măsură pentru a asigura neimplicarea individului în treburile cetăţii, este insuficientă. Pentru a anihila înţelesul, pentru a distruge creaţia este nevoie de un întuneric care să asigure obscuritatea, izvorul obscurantismului – cum rezumă Max, principalul personaj al piesei.

Spaţiul abstract şi numele personajelor, care nu corespund sfinţilor din vreun calendar, caracterizează (caracterizau?) dramaturgia lui Naghiu, doritor să producă parabole cu valoare universală. Realitatea verifică intuiţiile autorului: intelectualul oprimat de puterea totalitară prin agenţii săi întunecaţi poate fi înlocuit acum cu intelectualul marginalizat de o putere indiferentă. În anii '70, imaginea lui Max, căruia i s-au smuls ochelarii, căutaţi de el târîş pe podea, sugera situaţia creatorului umilit. Acum creatorul e liber să spună ce vrea, el este umilit de propria incapacitate de a se adapta („Adaptările nu sunt totdeauna conformiste, ci foarte deseori defensive, negative, antagoniste"). Întunericul este starea naturală a lumii în care trăiesc pungaşii, poliţiştii, dar şi editorul Galima, fâlfâind din depărtare perspectiva recunoaşterii generale într-un univers cotropit de un întuneric etern. E firesc, deci, ca



George Ţoropoc şi Marcel Turcoianu în Gluga pe ochi de Iosif Naghiu la Brăila, în regia autorului

MIRACOL SECUIESC

durata sentimentelor şi a frumosului să fie limitată la fulguraţiile aleatorii ale fenomenelor meteorologice.

Max, intelectualul descris de Naghiu, nu este un erou: el îşi drămuieşte concesiile, negociind o bucăţică de talent contra unui fragment de glorie. Şi de fiecare dată dă mai mult decât primeşte, devenind tot mai vulnerabil. Doar că aspiraţia spre lumină se cuibăreşte chiar în cele mai întunecate lăcaşuri: unul dintre hoţi scrie poezii şi, din momentul în care Max le găseşte calităţi, el devine la rându-i vulnerabil şi transparent. Armatele întunericului au mai pierdut un purtător de glugă, un voluntar al orbirii.

În spectacolul Teatrului „Maria Filotti" din Brăila dramaturgul Naghiu este sistematic sabotat de regizorul Naghiu. Dacă nu ar fi una şi aceeaşi persoană aş zice că nu s-au înţeles deloc unul pe altul. Subtila dialectică a piesei este transpusă extrem de simplist: pentru că nu se poate juca tot timpul pe întuneric, în actul I bezna este întreruptă de semiobscuritate, iar mişcarea dezordonată prin spaţiul scenic încearcă să justifice în planul realului de ce hoţii nu-şi văd victima şi de ce nu-i iau în consideraţie protestele. Poliţistul, la câţiva metri de băncile pe care stau spectatorii, chiar poartă o glugă care îi acoperă ochii, actorii fac eforturi stimabile să joace o metaforă, să trăiască în „universal" corporalitatea stupidă a situaţiei.

În partea a doua lumina copleşeşte eforturile lui George Ţoropoc de a stabili contacte, de a se face înţeles, deşi toată lumea joacă în continuare întunericul. Ambiguitatea inteligentă a fabulei se diluează în contrasensuri, în absenţa evidentă a sensului.

„Teatrul absurdist", al cărui exponent Iosif Naghiu s-a dorit dintru început, îşi dobândeşte percutanţa scenică prin spectacole care expun articulaţiile absurde ale realităţii şi modul cum ele devin sistem, nu prin însăilarea unor comportamente absurde în ambianţe aleatorii.

Aşa cum a fost, spectacolul a readus, totuşi, în atenţie o piesă şi amintirea spectacolului de la „Bulandra", unde regizorul Valeriu Moisescu dovedise cu strălucire că ştie şi înţelege mai bine teatrul lui Iosif Naghiu decât rivalul său de astăzi.

MAGDALENA BOIANGIU

VITÉZ LÉLEK (Suflet glorios) de Tamási Áron ● TEATRUL DE STAT „TAMÁSI ÁRON" din SFÂNTU GHEORGHE ● Data reprezentaţiei: 10 noiembrie 1997 ● Regia: Bocsárdi László ● Scenografia: Bartha József ● Distribuţia: Győri András (Balla Péter), Darvas László (Lázár), Nemes Levente (Ambrus), Bartha Boróka (Boróka), Botka László (Nikita), Molnár Gizella (Sári), Debreczi Kálmán (Kristóf), Diószegi Imola (Rózália), Bocsárdi Angi Gabriella (Panna), Kőmíves Mihály (Csorba), Tóth J. Tamás (Büllents), Pálffy Tibor, Váta Lóránd, Szakács László (Spiritele neliniştite).

Toamna trecută s-au împlinit o sută de ani de la naşterea marelui scriitor Tamási Áron, reprezentant de marcă al literaturii maghiare, autor de romane, nuvele şi piese de teatru inspirate din viaţa secuilor din ţara noastră. Teatrele de expresie maghiară au venit în întâmpinarea centenarului, fiecare în felul său. Teatrul din Sfântu Gheorghe, care îi poartă numele, a optat pentru piesa **Vitéz lélek** (Suflet glorios) – după ce, acum un deceniu şi jumătate, o mai avusese în repertoriu, în regia regretatului maestru Tompa Miklós –, de astă dată într-o interpretare regizorală şi actoricească neconvenţională.

În răstimpul celor cincisprezece ani trecuţi de la precedenta montare, în regiunea noastră şi, implicit, în zona geografică locuită în majoritate de maghiari, numită Székelyföld (Secuime), s-au desfăşurat nenumărate evenimente politice. Se impune întrebarea: prin ce se motivează reluarea acestei piese pe scena din Sfântu Gheorghe, ştiut fiind că în memoria publicului trăieşte foarte intens varianta semnată de Tompa Miklós, autor al unui ciclu Tamási Áron la acest teatru, dar, mai cu seamă, al unui „stil" inconfundabil Tompa, etalon al montărilor după Tamási? Unii regizori maghiari din teatrele româneşti au ajuns la concluzia că astăzi, la sfârşitul mileniului doi, lumea lui Tamási trebuie reprezentată pe scenă într-o nouă lectură. Moderna concepţie regizorală a tânărului Bocsárdi László, inventivitatea sa pot şoca publicul obişnuit cu montările de altădată, dar şi surprinde în mod plăcut pe cei care vor „altceva".

Eroul principal, Balla Péter, se întoarce de pe front (în piesă, din primul război mondial) acasă, în satul său natal. Aici nu mai regăseşte însă secuimea de dinainte de război, pe acei consăteni pe care i-a cunoscut. Izolat de lume, ţinut prizionier în lagăre timp de trei ani după încheierea războiului, el rămâne contrariat de rezultatele Tratatului de la Trianon. Lupta lui Balla Péter – acest lup singuratic – cu noile structuri sociale, cu liniile de forţă conturate în urma retrasării graniţelor, cu inerţia socială, cu modul de viaţă rutinat, cu blazarea, apropie piesa lui Tamási, scrisă în anul 1940, de situaţia de astăzi, de la sfârşitul secolului XX. Piesa era dureros de actuală după cea de-a doua conflagraţie mondială, în timpul colectivizării forţate, al deportărilor comuniste, al deznaţionalizării minorităţilor, dar, vai!, ea a rămas astfel şi în perioada numită „de tranziţie". Balla Péter vrea mai mult sau mai puţin să schimbe lumea, îndreptând-o. Nu este în nici un caz un iconoclast, ci, pur şi simplu, un duşman al intoleranţei. Astăzi s-ar putea zice că e un adevărat european. El revine în satul natal călare pe un măgar, îşi construieşte o casă cu valoare simbolică în contextul piesei, îşi croieşte o altă viaţă. S-ar spune că avem de-a face cu un **happy end** într-o lume cenuşie, apăsătoare. Remarcabilă este ideea regizorului de a sugera că sufletele neliniştite ale camarazilor căzuţi în luptă îl urmăresc pe eroul principal pe toată durata conflictului; ele îşi vor regăsi tihna o dată cu Balla Péter, dispărând apoi din scenă. Am fi tentaţi să conchidem că nu şi-au vărsat sângele degeaba. Şi totuşi... S-au trasat noi graniţe unei naţiuni învinse. Restul e suferinţă. Deseori,

Tamási Áron a fost etichetat drept scriitor naţionalist; afirmaţia nu este adevărată, autorul a lăsat pur şi simplu posterităţii opere literare despre un grup etnic mai puţin cunoscut, ce-şi duce traiul în zona de curbură a Carpaţilor.

Artistul plastic Bartha József a creat un decor simplu, oferind spaţiu larg desfăşurării acţiunii; lemnăria sugerează austeritatea construcţiilor rurale secuieşti, iar ridicarea, la un moment dat, a unei masive secţiuni centrale conferă spectacolului o încărcătură simbolică.

Actorul Györi András întrupează un Balla Péter neconformist, revoluţionar în felul său. S-a întors acasă, dar nu-şi găseşte locul: căminul i-a fost spulberat de vârtejul războiului şi al schimbărilor. Se apucă de lucru (stârnind astfel iritarea consătenilor), luând totul de la zero. Aşteaptă semnele Domnului, respectându-i căile. Bătălia sa sufletească autodistrugătoare ia sfârşit cu o izbândă. Rolul este o grea încercare, mai ales pentru un actor debutant. Absolventul Academiei de Artă Teatrală din Târgu-Mureş, promoţia 1997, Györi András (junior), fiul regretatului Györi András, actor al aceleiaşi trupe, nu-şi dezminte părintele: evoluţia lui convingătoare prefigurează o personalitate în ascensiune. Bartha Boróka evoluează cu precizie, punctând excelent etapele rolului încredinţat. Bocsárdi Angi Gabriella surprinde plăcut, septuagenarul Botka László încântă din nou publicul prin naturaleţea cu care ne-a obişnuit pe parcursul lungii sale cariere; Nemes Levente interpretează adecvat un personaj cu valenţe simbolice. În roluri episodice, atent lucrate, apar Diószegi Imola, Debreczi Kálmán, Kömíves Mihály, Molnár Gizella, Tóth J. Tamás. O menţiune specială pentru Pálffy Tibor, Váta Lóránd şi Szakács László, în rolurile fără text ale camarazilor de luptă ai protagonistului, imagini ale „sufletelor zbuciumate".

Montarea regizorului Bocsárdi László poate fi calificată drept un **mirraculum siculorum** – miracol secuiesc.

STRACULA ATTILA

cenă din Vitéz lélek **de Tamási Áron la Sfântu Gheorghe (regia: Bocsárdi László)**

REVĂZÂND

Revizorul

Un spectacol prin excelenţă şocant, cum e **Revizorul** lui Vutcărău, realizat la Teatrul „Eugen Ionescu" din Chişinău, nu strică să fie văzut de două ori, fie şi în două festivaluri diferite (în cazul de faţă, cel Internaţional de la Sibiu, din mai-iunie '97, şi cel Naţional de la Bucureşti, de la sfârşitul lui noiembrie '97). Impresiile se pot sedimenta, ceea ce părea forţat şi aleatoriu, dacă nu chiar incoerent, îşi poate dovedi o subtilă coerenţă lăuntrică, în cadrul unei paradigme alese şi respectate **da capo al fine**, iar forţa de şoc poate dezvălui, la rându-i, nu numai o frusteţe frapantă, ci şi o direcţionare actuală, lipsită de echivoc. Nu e câtuşi de puţin relevant că spectacolul a primit sau nu un premiu la Festivalul Naţional. (Cel puţin câtă vreme un spectacol ca **Hamlet**, de la Teatrul Naţional din Craiova, semnat de Tompa Gábor, a putut fi pur şi simplu neglijat de un juriu care avea totuşi în componenţa lui şi un regizor, în persoana dnei Beatrice Bleonţ.) Distincţiile fiind – în sfârşit! – foarte puţine, iar competiţia, foarte strânsă, poate că nici nu avea cum să ia unul dintre cele trei premii, fie el şi de originalitate. Dar nu asta e important. Important e faptul că spectacolul a fost selecţionat (merit incontestabil al Cristinei Dumitrescu) şi a putut fi astfel văzut de foarte multă lume (inclusiv de oameni de teatru), intrând într-un circuit al dezbaterii profesionale, care nu-i putea fi decât profitabil.

Dincolo de observaţiile care s-au făcut şi se mai pot face încă, de la „respectarea" la „siluirea" textului, ce a demonstrat spectacolul lui Petru Vutcărău? În primul rând, că ne aflăm în faţa unei înzestrări regizorale de primă mărime, cu o extraordinară apetenţă pentru virulenţa satirică, devenită marcă distinctivă a viziunii de ansamblu, care datorează foarte mult – în grotescul ei – componentei coregrafice a mişcării. Vutcărău nu face dans-teatru sau teatru-dans, dar nici nu e foarte departe de o asemenea modalitate, câtă vreme

LUI VUTCĂRĂU

practică o mișcare dansantă, excelând în compoziții plastice și tablouri vivante de o mare forță sugestivă. Raportul dintre personaje se exprimă nu o dată prin dans, șarja caricaturală aflându-se și aici la ea acasă. Genul de „curte" pe care Hlestakov îl face nevestei primarului (Ala Menșicov) și fiicei acestuia (Nelly Cozaru) e cât se poate de elocvent, dansul lor fiind mai expresiv decât orice replică.

Regizorul nu ezită să plonjeze în subconștientul personajelor, aducând la lumină obsedante imagini coșmaresti, precum cea a șobolanilor pe care-i visează Primarul, imagini ce devin adevărate tablouri coregrafice, căpătând o pondere și o relevanță deosebită în economia spectacolului. Căci visul trădează cel mai bine atât spaimele, cât și deșertăciunea speranțelor, astfel că oniricul devine la Vutcărău un mijloc de devoalare satirică de maximă eficiență. Nu întâmplător, intrării în vis regizorul îi va aduce un omagiu sui-generis, producând o pagină antologică a spectacolului: aceea în care Hlestakov, adormit, e purtat pe brațe, în ritm de vals, de toate personajele piesei, ce par să-și respecte, astfel, condiția propriei lor geneze.

Sunt convins că, și dacă aș vedea spectacolul și a treia sau a patra oară, tot n-aș putea subscrie la multe dintre insistențele naturaliste spre care e condusă, de pildă, interpretarea lui Hlestakov (Vitalie Drucec). Dar încep să fiu tot atât de sigur că, dincolo de lucrurile știute, care n-o să-mi placă, voi descoperi altele, noi, pe care nu le remarcasem de la început și care dau o altă măsură a înțelegerii gândului regizoral. E ca și cum te-ai atașa statornic de o persoană care nu ți-a plăcut de la început, dar căreia ești obligat să-i recunoști, treptat, calitățile. Și asta după ce te-ai complăcut, o viață întreagă, în dragostea la prima vedere!

VICTOR PARHON

„Cumpăr dog-arlechin" sau... „fraierii se uită!"

E știut că o comedie bună tratează un subiect serios. În cazul de față, acțiunea se petrece în mediul medical, iar telespectatorii sunt tratați de... fraieri. Pentru că prea e subțirel și stupid pretextul intrigii care reunește trei personaje în ideea de a face pe cineva să râdă, dar nu reușesc decât să se facă de râs prin inconsistența lor gregară.

Din dialogul primei scene se înțelege, după suspansul de rigoare, că un renumit profesor a arvunit cu 2 000 de dolari un tânăr medic de țară ca să piardă în fața fiicei sale înscrise la concurs pentru un post extraordinar în București, concurs la care n-are însă niciodată contracandidat. Și aceasta datorită faimei ei de teribilă medicinistă: deșteaptă foc și mofturoasă de mama focului! Numai că nu s-a intenționat o comedie de moravuri care să amendeze „traficul de influență" și „delictul intelectual", ci o farsă lirică, un spectacol înduioșător al „îmblânzirii scorpiei" moderne. Dar totul se precipită fără logică, juna dată dracului face un **coup de foudre** pentru junele venit de la mama dracului, iar noaptea de dinaintea examenului se consumă rapid prin confesiuni reciproce, dar nu numai. Așa că în al doilea și ultimul tablou situația e „răsturnată", dar lucrurile „așezate". Ea i-a cedat lui postul, El a plecat la specializare la Paris împreună cu copilul din sat bolnav de leucemie, copil pentru care eroul – de fapt – s-a zbătut, pretextând că vrea bani ca să-și îndeplinească visul de prosperitate: un dog-arlechin. Care „cățel" îi va fi totuși cumpărat și oferit la Colțana, localitatea rurală unde se vor stabili tinerii căsătoriți, împreună cu rodul iubirii din prima clipă, dacă nu cumva vor opta totuși pentru capitală! Dar – bineînțeles – nu asta contează.

O astfel de piesă oricum și-ar găsi locul destul de greu în repertoriul Teatrului Național de Televiziune, aflat și el la vreme de austeritate. Întru salvarea textului lui Ștefan Dimitriu s-a grăbit Dinu Cernescu, care revine în actualitatea teatrală în acest chip nu tocmai fericit și, în orice caz, dovedindu-se prea puțin inspirat. Atât în alcătuirea distribuției, cât și în conducerea interpreților, dar mai ales în înregistrarea propriu-zisă, care lasă mult de dorit. Se uită – pentru a câta oară oare? – de atuul extraordinar al teatrului de televiziune: limbajul imaginii, respectiv prim-planul și montajul. Contându-se – probabil – pe hazul personal al lui Ion Lucian, actorul a fost ales pentru a complini cu farmecu-i special personajul părintelui, defel sonat și ultralaureat. Numai că „marea scenă" a intonării „Marșului psihiatriei" e ratată. Și nu doar din vina sa, ci și pentru că partenerul lui, tânărul Alexandru Jitea, a fost lăsat să evolueze cu pași șovăielnici, la propriu și nu la figurat. La fel, Emilia Popescu – pentru care tocmai **este momentul** marilor roluri din repertoriul comic (dar nu numai!) național și universal, clasic și modern – se descurcă pe cont propriu, dezavantajată de vestimentație, dar mai ales de cadrajele lui Cristian Niculau.

Așa că, parafrazând o replică, s-ar putea spune că nu „șmecherii cer, fraierii plătesc", ci că ... fraierii privesc.

IRINA COROIU

În urma unui premiu...

– Teatrul „Maria Filotti“ din Brăila la Bucureşti –

Încurajat, probabil, de succesul spectacolului **Chira Chiralina** la Festivalul Naţional de Teatru de la Bucureşti (Marele Premiu, atribuit de Ministerul Culturii), teatrul brăilean a pornit la drum spre capitală, pentru a-şi arăta cele mai recente producţii, patru la număr, în două zile (6 şi 7 decembrie), cu gândul, poate, de a demonstra că premiul respectiv n-a fost o întâmplare.

Vanessa Radu în Edith Piaf **de Mia Cuţitaru**

În ordinea prezentării lor, spectacolele au fost următoarele, toate beneficiind de condiţiile oferite de primitoarea sală Majestic a Odeonului:

● **Edith Piaf – Non, je ne regrette rien** – un scenariu literar de Mia Cuţitaru, adaptat şi pus în scenă de Nicolae Ivănescu, în ambianţa plastică sugestivă realizată de Svetlana Potângă, cu coloana sonoră şi muzicală semnată de Dinu Giurgiu şi ing. Vasile Manta.

Nu este prima încercare de a evoca pe scenă destinul tragic şi spectaculos al celei care a fost Edith Piaf, „La Môme“, cum i se spunea în cercurile pariziene ale anilor '50–'60. Şi la noi, şi în alte ţări, de pildă, s-a jucat acum vreo 20 de ani o monodramă de O. Massalitinova, care a dat unor actriţe de mari însuşiri posibilitatea de a-şi pune în valoare măiestria şi forţa de comunicare afectivă cu publicul.

În spectacolul brăilean, lungul monolog al eroinei – o dramatică spovedanie întretăiată de minunatele cântece intrate în patrimoniul universal – cuprinde câteva dintre etapele esenţiale ale scurtei sale vieţi, un loc important ocupând iubirea ei pentru boxerul Marcel Cerdan, un alt destin frânt înainte de vreme. Totul se petrece la timpul trecut, povestirea e ca un lung lamento, fără variaţii de tonalitate, o plângere continuă, obositoare prin monotonie. Tânăra actriţă Vanessa Radu, pe care am întâlnit-o în rolul Cântăreţei din **Chira Chiralina**, are o voce frumoasă şi, mai ales, sensibilitate şi vibraţie dramatică, dar, folosind mereu o singură coardă, îşi pierde forţa de comunicare. În puţinele dialoguri ale piesei, replicantul ei este George Ţoropoc, un actor cu o bună experienţă, care apare aici în mai multe roluri, dar care, deşi corect în ipostazele întruchipate, nu-şi diversifică suficient mijloacele.

Regizorul a căutat, prin elemente vizuale şi auditive, să dea o dimensiune cosmică „fenomenului Edith Piaf“, cum îl numeşte directorul Ion Bălan în afişul-program, dar excesul de întuneric şi insuficienta marcare a diferenţelor de tonalitate dintre episoade au dat o dominantă cenuşie întregului spectacol.

● **Blestemul Sânzienelor** – de Ion Bălan, după o idee din piesa **Casa de la miezul nopţii** de Fănuş Neagu, un spectacol de George Motoi, în scenografia semnată de Gheorghe Mosorescu (decor) şi Diana Ioan (costume). De fapt, această piesă, scrisă după o idee din altă piesă, e un fel de variaţiune pe aceeaşi temă, dar deviată mult tocmai de la tema iniţială, dobândind noi semnificaţii şi o nouă dimensiune. Nu cred că şi-ar avea locul aici o paralelă între cele două piese, dată fiind şi diferenţa de calibru literar

Scenă din Blestemul Sânzienelor **de Ion Bălan**

dintre cei doi autori, dar și faptul că Fănuș Neagu a acceptat, se pare, împrumutul mărturisit comis de Ion Bălan.

Blestemul Sânzienelor e o tragedie, iscată și consumată în noaptea de la începutul verii, căreia credința populară îi atribuie puteri miraculoase, uneori malefice. Sub semnul unui prolog premonitoriu, scurt, furtunos, întunecat, se petrece o acțiune bizară și absurd tragică în trei episoade distincte: căsătoria unui cuplu de îndrăgostiți, jocul crud a cinci puștăriașe evadate, care-l țin prizonier pe subofițerul gardian, al treilea episod reunind cele două grupuri separate la început într-un șir de întâmplări catastrofice. Nu lipsesc scenele de comedie grotescă, în episodul al doilea îndeosebi, în care jocul celor cinci interprete atinge cote înalte de virtuozitate, sub conducerea de mare autoritate artistică a Lilianei Ghiță (Șefa puștăriașelor). Atmosfera întregului spectacol poartă pecetea „blestemului" plutind ca o amenințare continuă asupra oamenilor și a gesturilor lor. Din vuietul furtunii răzbate din când în când un strigăt deznădăjduit („Omuleee!"), cu care se încheie spectacolul, ca un refren obsedant, după șirul de morți tragice la care am asistat, chemând parcă la o reculegere întru meditație.

George Motoi a strunit cu energie componentele spectacolului, realizând atmosfera, lucrând bine cu actorii – s-a remarcat, pe lângă Liliana Ghiță, Mircea Valentin, în rolul Pescarului –, distribuind accentele într-un ritm susținut. Nu cred însă în declarația sa din afișul-program că aici e vorba de blestemul infidelității. Ar fi prea măruntă miza întregului spectacol – și a piesei, de altfel. Mai degrabă, cum spune tot el, în treacăt, e vorba de „o deslușire a ființei omenești, a imperfecțiunilor ei normale" și, mai sigur, mi se pare că e vorba de o fatalitate, în fața căreia ființa umană își pierde busola.

● **Gluga pe ochi** – de Iosif Naghiu, în direcția de scenă a autorului și scenografia lui Gheorghe Mosorescu. A constituit principalul punct de interes al turneului brăilean, dat fiind destinul accidentat al piesei, oprită, după cum se știe, de autoritățile comuniste, în 1971, după un număr de reprezentații la Teatrul „Bulandra".

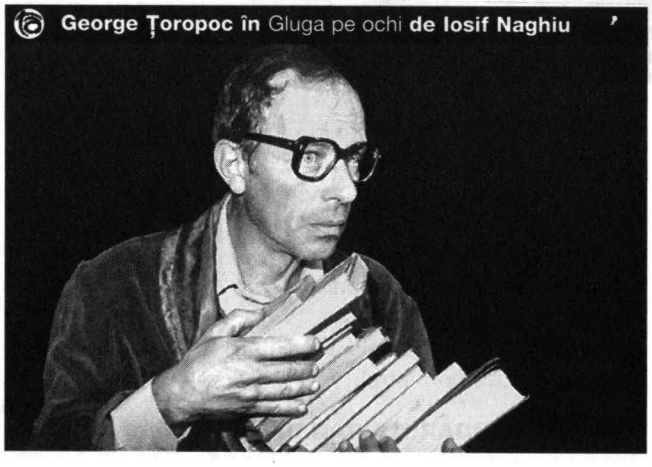
Interesant mi se pare, acum, nu a face procesul trecutului – au fost și sunt destul de frecvente ocaziile pentru asemenea demersuri –, ci a aprecia valoarea piesei dincolo de orice conjunctură, sub raportul actualității ei încă vii și al calității scriiturii, așa cum au apărut ele în spectacolul pus în scenă de autorul devenit regizor.

Naghiu însuși afirmă, în afișul-program al teatrului, că „nu este o piesă politică, ci una etern umană, vorbind despre compromisurile, spaimele și frustrările individului în relațiile sale cu societatea". Într-adevăr, acțiunea piesei se poate petrece oriunde și oricând, acolo și atunci când, la adăpostul întunericului (care poate însemna fie o societate opresivă, fie o stare de confuzie generală), intelectualul este supus unei agresiuni a forțelor realității, căreia reprezentanții ordinii publice nu-i pot găsi o soluție, fie din necunoaștere, din indiferență, din prostie, fie orbiți de „întuneric" sau de gluga astfel croită încât să li se potrivească exact pe ochi.

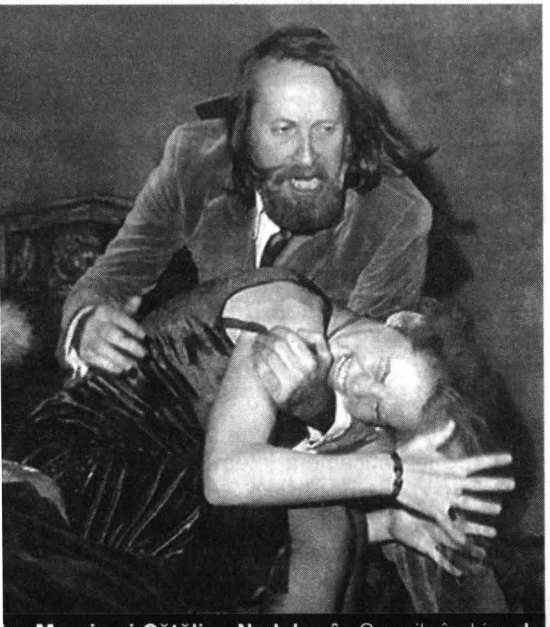
Este o piesă poetică, o piesă-parabolă, în care situațiile absurde se țin lanț, pendulând între comedie și dramă, atingând la un moment dat o dimensiune tragică, în scena în care jocul celor doi hoți-clovni devine o joacă de mare cruzime, iar disperarea lui Max, profesorul agresat, atinge limita de jos a umilinței. Naghiu este un maestru în crearea situațiilor absurde și a replicilor ambigue, în care lipsa de comunicare se extinde asupra celor trei lumi paralele existente în piesă: a profesorului Max, a celor doi hoți, a polițistului nătăfleț.

În mod firesc, dramaturgul-regizor a știut să pună în valoare conotațiile directe și indirecte ale textului, nuanțele fine ale acestuia, creând situații scenice a căror tensiune evoluează până la paroxism, cu momente de aparentă relaxare tinzând spre un comic imediat reprimat, cu nuanțe bine reliefate de jocul actorilor: George Țoropoc, discret dramatic în rolul profesorului, Bujor Macrin și Marcel Turcoianu, absurd simpatici și odioși în logoreicii aventurieri ce-și deapănă aiuritor amintirile și nostalgiile în timp ce „operează", Costel Burlacu, în impasibilul Polițist. E bine marcată schimbarea subită de registru și de situație în momentul când Profesorul descoperă caietul cu poezii al tânărului borfaș Len, un fel de fraternizare cu un intelectual în devenire își face loc în atitudinea lui Max – George Țoropoc. Dar sărutul apăsat al acestuia naște un semn de întrebare prin ambiguitatea lui, tulburând în final liniștea regăsită a publicului.

● **Cu ușile închise** de Jean Paul Sartre. O alegere repertorială interesantă, care readuce în atenție opera dramaturgului-filosof, uitat sau repudiat în ultima vreme, adulat sau controversat în trecut, și un spectacol care înseamnă debutul promițător al tinerei regizoare Ilinca Dobrescu, studentă a lui Tudor Mărăscu. În scenografia austeră creată de regizoare în colaborare cu Svetlana Potângă, cele trei personaje plasate de Sartre în anticamera Infernului și-au găsit o întruchipare scenică plauzibilă în jocul tensionat, motivat psihologic, al actorilor Bujor Macrin,


George Țoropoc în Gluga pe ochi de Iosif Naghiu

de o autentică febrilitate şi nelinişte interioară în conturarea stării obsesive a lui Garcin, damnat al propriei conştiinţe sfâşiate de dilema laşitate-eroism, Mihaela Trofimov, pasionata acaparatoare Estelle, şi Cătălina Nedelea, ambiguă şi provocatoare în lesbiana Inès. Jocul actorilor este însă exacerbat prin excesul de mişcare, iar situaţiile erotice, atingând uneori forme monstruoase, determină o estompare a fondului ideatic al piesei, lipsind de relief unele replici importante, precum: „omul este ceea ce vrea să fie", „numai faptele sunt hotărîtoare în privinţa celor pe care le-ai vrut" sau „nu eşti nimic altceva decât viaţa ta" – adică puncte de sprijin în pregătirea replicii-concluzie, devenită clasică: „Infernul sunt Ceilalţi". Neglijarea cuvântului în favoarea



ior Macrin şi Cătălina Nedelea în Cu uşile închise **de an-Paul Sartre**

mişcării s-a făcut simţită şi în cazul muzicii de scenă, folosită cu asemenea intensitate încât actorii au fost obligaţi uneori să-şi strige replicile pentru a se face auziţi. Alteori nu s-au mai auzit deloc, ridicând noi enigme în faţa spectatorilor (pe lângă cele ale fiinţei umane, propuse de Sartre).

MARGARETA BĂRBUŢĂ

TURNEE

Ce aduce ceasul

În zilele imediat premergătoare Crăciunului, zile altminteri vesele şi animate, dar „moarte pentru teatru", cum ziceau cu înţelepciune plasatoarele, privindu-i pe rarii spectatori care se prefirau prin foaierul Operetei, a făcut o vizită-fulger la Bucureşti Teatrul Satiricus din Chişinău, cu două reprezentaţii: **Ciuleandra**, după romanul omonim al lui Liviu Rebreanu, şi **Căsătorie cu de-a sila** (mai exact, **Le mariage forcé**, pentru că spectacolul se joacă în franţuzeşte) de Molière.

Din bogatele materiale publicitare puse la dispoziţie de Gheorghe Cincilei, „redactorul" teatrului (din păcate, turneului nu i s-a făcut însă nici o publicitate), aflăm că instituţia a fost înfiinţată în 1990 de către actorul şi regizorul Sandu Grecu, discipol al faimosului Konstantin Raikin, conducătorul Teatrului Satirikon din Moscova. Trupa – a cărei medie de vârstă e de numai 25 de ani – practică un gen de teatru ce îmbină strâns declamaţia cu muzica şi dansul. Repertoriul cuprinde texte diverse (diverse şi calitativ, mi-aş permite să observ), de la Alecsandri la Mircea M. Ionescu şi de la Bulgakov la D. Matcovschi; se practică, de asemenea, adaptările şi „creaţia colectivă".

Am văzut acum câţiva ani la Galaţi un spectacol al Teatrului Satiricus: **Cabala bigoţilor** (jucată sub titlul **Comediantul**) de Bulgakov, în regia lui Sandu Grecu. Era un spectacol incisiv, colorat, dar şi foarte „amestecat", în care coexistau soluţiile inspirate şi găselniţele facile, interpretările actoriceşti notabile şi prestaţiile aproximative. Prin comparaţie, mostrele oferite acum mi s-au părut mult mai unitare sub raport stilistic şi mult mai îngrijite ca realizare. Unitatea stilistică priveşte atât fiece montare în parte, cât şi alăturarea lor, pentru că ambele sunt, de fapt, inedite exemplare de teatru-dans – inedite, în orice caz, pe scenele noastre. „Muzicate", cum spun italienii, de Marian Stârcea, coregrafiate de Victor Tanmoşan şi regizate de Sandu Grecu, textele au devenit pretexte (în cel mai stimabil sens al cuvântului) de spectacol, baletului şi cântecului revenindu-le ponderea decisivă, pe firul unei trame reduse la esenţial.

Extrem de riscantă, operaţiunea de transformare în musical a unei scrieri de investigaţie psihologică, ba chiar psihiatrică, precum e „Ciuleandra" lui Rebreanu, i-a reuşit scenaristului Ion Diviza în bună măsură; mai precis, până la punctul unde povestea în sine trebuie să cedeze locul, tocmai, analizei sufleteşti a unui personaj (Puiu Faranga) care înfăptuieşte un gest fatal. Din acest punct, curgerea spectacolului (interesantă, vivace) devine greoaie; din fericire, asta se întâmplă în preajma finalului. Muzica inspirată (păcat însă că imprimată pe bandă, actorii făcând un soi de **play-back**), coregrafia foarte bună şi plasticitatea corporală ireproşabilă a interpreţilor asigură întregului un nivel calitativ pe care, sinceră să fiu, mă îndoiam că-l va atinge.

Încă mai ridicat se arată acest nivel în **Le mariage forcé** (à propos: recitarea în franceză, oricât de „subţire" a rămas textul, nu aduce un serviciu spectacolului), unde muzica şi coregrafia – ambele, excelente – pun în valoare temeinicul antrenament fizic al actorilor, unii evoluând cu graţia şi dexteritatea unor balerini veritabili. Avem a face cu o comedie-balet – specie intens cultivată pe vremea lui Molière – de cea mai agreabilă speţă.

Turneul bucureştean al Teatrului Satiricus a fost o frumoasă surpriză de Crăciun, insuficient apreciată. Cei care au pierdut-o nu au decât a regreta, cu gândul la zicala „Nu aduce anul ce aduce ceasul".

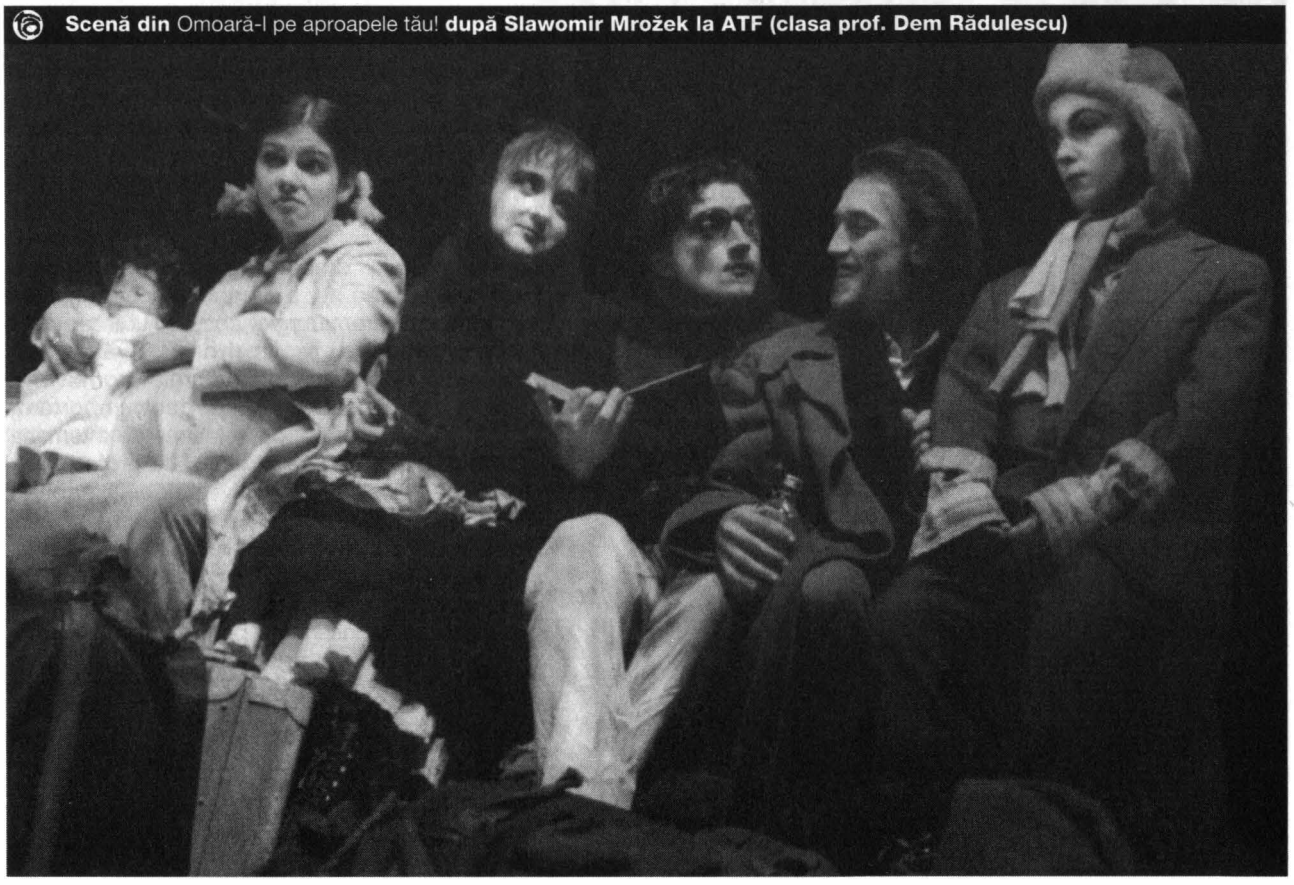
A.G.

ÎNTREBĂRI CU RĂSPUNS PLĂTIT

Dacă, toamna, Academia de Teatru şi Film îşi numără, aşa cum e obiceiul, bobocii, spre iarnă ea începe să-şi socotească absolvenţii, în spectacolele de la Studioul Casandra. E o numărătoare la care participă, de astă dată, nu numai profesorii (care au acum ocazia să verifice selecţia înfăptuită cu patru ani în urmă, dar şi rezultatele pedagogiei proprii), ci şi oamenii de teatru din afara Academiei, criticii şi publicul. Şi, de fapt, de verdictul acestora din urmă depinde dacă numărul studenţilor care debutează pe scenă la Casandra va fi egal cu acela al actorilor şi regizorilor care vor lucra, peste numai câteva luni, în teatre sau companii profesioniste. Cui i se vor imputa însă diferenţele, adică rebuturile?

M-am întrebat adesea, urmărind aceste reprezentaţii – spectacolele „de actorie" sau „de regie" –, cum se simt cadrele didactice de la A.T.F. atunci când au în faţă producţiile unor directori de scenă pe care ei înşişi, dacă ar fi directori de teatru, s-ar feri să-i angajeze, ori prestaţiile unor interpreţi pe care tot ei, regizori sau actori, nu i-ar distribui nicicând sau i-ar refuza ca parteneri. Este, desigur, o întrebare la care nu aştept răspuns. S-ar putea să-l aştepte însă, ba chiar să-l ceară imperios, la un moment dat, spectatorii de mâine, care se vor dezobişnui, cu timpul, să aplaude orice, şi absolvenţii înşişi, care vor găsi tot mai greu angajamente în trupe respectabile. Căci, în viitorul nu foarte îndepărtat, actorii, în primul rând, vor avea de ales între a fi foarte buni, ceea ce înseamnă competitivi, şi a nu fi deloc, ceea ce înseamnă a se recalifica în chelneri, şoferi, dactilografe, meserii în care contează mai puţin că eşti gângav, bâlbâit ori sâsâit, că glasul nu-ţi răzbate decât pe o distanţă de trei-patru metri sau că nu ştii ce să faci cu mâinile când nu le ţii în buzunare.

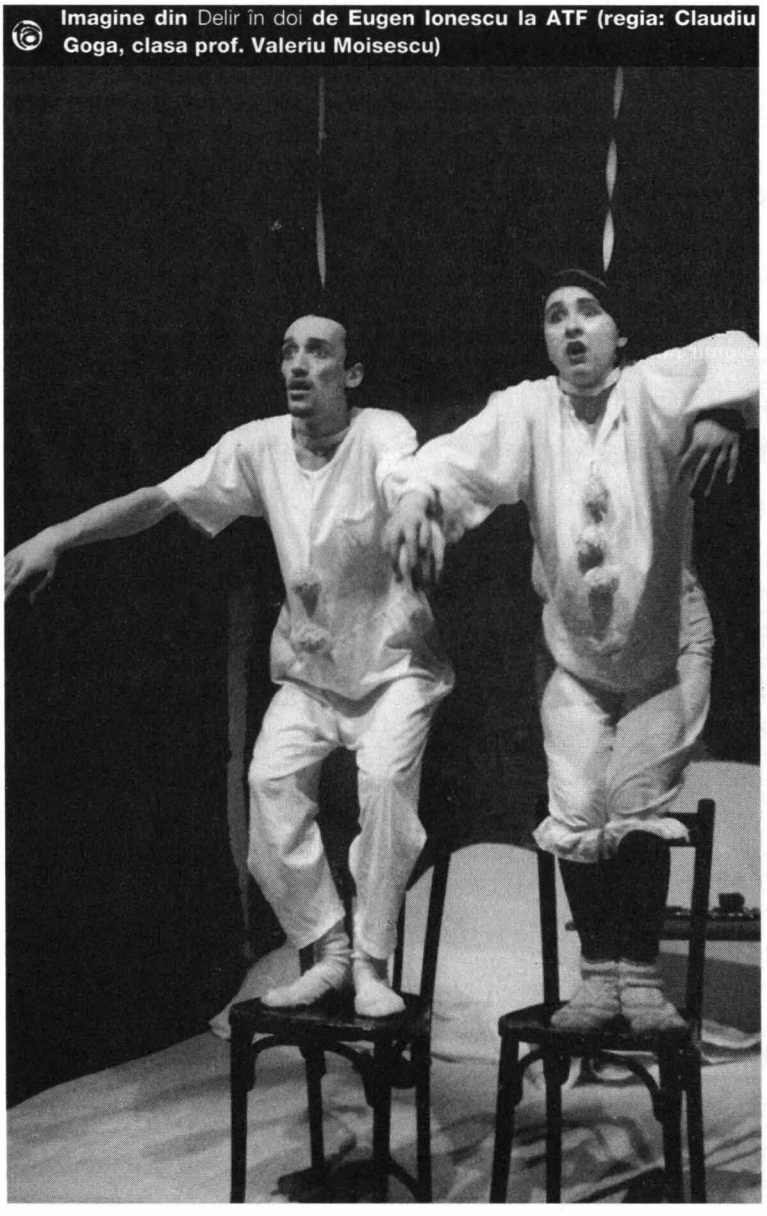
Aceste gânduri – deloc mai agreabile pentru cel pe care-l vizitează decât pentru cei pe care îi vizează – mi-au dat din nou târcoale spre sfârşitul anului trecut, când am văzut la Casandra câteva spectacole de absolvenţă. Şi nu pentru că ele ar fi fost, **ca spectacole**, mai rele decât altele de acelaşi fel. Dimpotrivă, **Omoară-l pe aproapele tău!**, un **coupé** după texte de Slawomir Mrożek (clasa prof. univ. Dem Rădulescu, asist. univ. George Ivaşcu) şi **Chelnerul mut**, un „studiu de arta actorului" coordonat, pentru clasa prof. univ. Grigore Gonţa, de către conf. univ. Alexandru Lazăr, pe un text de Harold Pinter, erau – ca spectacole, repet – din categoria producţiilor onorabile scoase de simpaticul Studiou al A.T.F. Mai ales cel dintâi, alcătuit din piesele scurte **Pe jos** şi **Curcanul** (rebotezată **Mâine seară se improvizează**) şi realizat de cei doi îndrumători ai clasei, are un desen ferm, care pune inteligent în valoare ironia tragică sau sprinţară a dramaturgului, şi un ritm bine calculat. Mai mult, profesorii au evidenţiat cu grijă pe fiecare dintre interpreţi – lucru esenţial, fiind vorba despre examenul unei clase de actorie. Şi mai mult încă, e evident că rolurile au fost, cum se zice, adâncite, pentru că fragezii comedieni au izbutit, în genere, să-şi facă personajele „vizibile", chiar dacă partitura era de mică întindere. Cu atât mai supărător s-a arătat, de aceea, faptul că ele nu erau şi **audibile** tot timpul. Am întâlnit



Scenă din Omoară-l pe aproapele tău! **după Slawomir Mrożek la ATF (clasa prof. Dem Rădulescu)**

aici – a câta oară în ultimii opt ani? – boala care face ravagii în cea mai prestigioasă (deocamdată) şcoală de teatru din România: vorbirea scenică îngălată. Glasurile tinerilor actori nu au forţă şi personalitate, adică, în limbaj tehnic, nu sunt impostate. Reproşul nu li se adresează posesorilor, deoarece rareori se nasc oameni cu voci perfect modelate de natură, această misiune revenindule, în instituţiile de învăţământ specializate, profesorilor de vorbire. Ei sunt aceia care trebuie să identifice calităţile şi defectele fiecărui glas doritor să se facă ascultat de pe o scenă, ei sunt aceia care trebuie să le sporească pe cele dintâi şi să le anuleze (ori măcar să le diminueze) pe celelalte, ei sunt aceia care trebuie să-i deprindă pe „ucenici" să pronunţe corect şi să frazeze logic, să le cureţe rostirea de reziduurile regionale sau, pur şi simplu, stradale, ei sunt aceia care trebuie să-i înveţe a-şi controla volumul şi intensitatea emisiei vocale. Mai există oare profesori de vorbire la A.T.F.? Mai există confortabilul şi foarte bine utilatul cabinet acustic (de fapt, avea un nume mai complicat), unde acum câţiva ani profesorul Nicolae Gafton, cel care a şlefuit vocile a zeci de promoţii de actori, îmi povestea cu tristeţe că nu calcă aproape nimeni? Dacă junii aspiranţi la glorie şi aplauze sunt atât de inconştienţi încât să neglijeze instrumentul principal al meseriei pe care şi-au ales-o, nu e oare datoria cadrelor didactice să-i trezească la realitate?

Întrebările de mai sus – la care, mărturisesc, mi-ar plăcea să capăt răspuns – au fost reactualizate, o zi mai târziu, de celălalt spectacol amintit, unde, evoluând doar doi interpreţi, atenţia se concentra şi mai acut asupra „detaliilor". Am putut observa, astfel, că tinerii actori (ale căror voci aveau, altminteri, un sunet plăcut) vorbesc fără să-şi descleşteze dinţii, gâtuit, înfundat, cu vocale fără sonoritate şi consoane scrâşnite, înghesuind silabele sau, din contra, lăbărţându-le într-o articulare, pasămite, „naturală". Oare nu le-a spus nimeni că naturaleţea de pe stradă nu-i totuna cu naturaleţea de pe scenă?



Imagine din Delir în doi **de Eugen Ionescu la ATF (regia: Claudiu Goga, clasa prof. Valeriu Moisescu)**

Aceste carenţe, izbitoare în spectacolele „de actorie", s-au regăsit (firească) şi în spectacolul „de regie" pe care l-am văzut – **Delir în doi** de Eugen Ionescu, realizat de Claudiu Goga (student în anul IV, clasa prof. univ. Valeriu Moisescu, prof. asoc. Mircea Cornişteanu, lect. univ. Nicu Mandea) şi jucat de trei colegi actori ai realizatorului. Fără a fi mai puţin supărătoare, ele erau însă puse în umbră aici de carenţele regizorale, cea mai gravă manifestându-se – poate întâmplător, poate nu – tocmai la capitolul lucrului cu interpreţii. Aceştia au fost îndrumaţi, vizibil, spre specularea „poantelor" textului, la un nivel primar de lectură, în care şi tristeţea existenţială, şi absurdul piesei dispăreau, fără a fi înlocuite cu altceva. Spectacolul reprezintă, ni s-a spus, un examen de anul II al tânărului director de scenă, examen pe care acesta l-a refăcut acum, dezvoltându-l. Amănuntul – dincolo de faptul că relevă o bizarerie, cred eu, a programei, care prevede abordarea dramaturgiei absurdului într-o fază când studenţii regizori n-au învăţat încă destule nici despre dramaturgia „normală" – nu este chiar atât de important; important, adică grav, este că, puţin înainte de a termina şcoala şi a se lansa în teatru ca profesionist, un regizor se arată, hai să zicem, inabil în conducerea celor ce se află „la mâna lui": actorii. Oare n-ar trebui revizuită substanţial metoda formării viitorilor directori de scenă?

După cum se vede, spectacolele de la Casandra au însemnat, pentru mine cel puţin, mai degrabă un prilej de a pune întrebări decât de a înregistra răspunsuri. Şi, pentru consecvenţă, aş încheia cu încă o interogaţie: oare profesorii de la A.T.F. ştiu că răspunsul la aceste întrebări se cheamă, de fapt, răspundere?

ALICE GEORGESCU

Moment din Petru sau Petele din soare **de Vlad Zografi la Teatrul de Nord din Satu Mare (regia: Cristian Ioan)**

BRAŞOV

Barometrul dramaturgiei contemporane

De o vreme încoace, primăvara şi toamna, au sau n-au de ce, oamenii de teatru sunt cuprinşi de febra festivalurilor. Mai vechi sau mai noi, cu tradiţie sau nu, reînnodând tradiţia dacă împrejurările o cer, festivalurile – desigur, cele mai multe internaţionale – pun, cam de două ori pe an, stăpânire pe mişcarea noastră teatrală. Mereu se mai găseşte o idee, nişte noi spaţii non-convenţionale, un orăşel care trebuie reanimat cultural şi, uite-aşa, se mai înfiripă un festival în ţară. La un moment dat, puteam vorbi, şi în acest domeniu, de inflaţie. Privite cu un ochi critic, multe asemenea manifestări lasă ştacheta valorii prea jos, ca şi când calitatea spectacolelor ar fi cel din urmă lucru socotit important. Pe de altă parte însă, un festival pare să fi ajuns singurul spaţiu de întâlnire şi de comunicare între oamenii de teatru, un timp pe care şi-l oferă generos unii altora, un răgaz pentru a mai privi în jur, pentru a analiza deschis, un interval al cunoaşterii, al recunoaşterii. Cetatea care găzduieşte un astfel de dialog îşi oferă şi ea, deopotrivă, posibilitatea de a se conecta la realitatea teatrală, de a merge o bucată de timp în pas cu ea, de a se bucura, fie şi pentru câteva ceasuri, de călătoria în lumea ficţiunii.

Şi Festivalul de dramaturgie contemporană de la Braşov, ajuns la ediţia a XII-a, a fost o astfel de ofertă. Desfăşurat în perioada 7–14 decembrie 1997, festivalul şi-a propus, ca şi în alţi ani, să invite la Braşov, la Teatrul „Sică Alexandrescu", acele producţii interesante care au la bază texte din dramaturgia contemporană, românească şi universală. Directorul artistic al festivalului, ca şi al teatrului-gazdă, regizorul Mircea Cornişteanu, a selectat spectacole extrem de variate, chiar dacă nu toate rotunde, împlinite, dintr-o ofertă nu foarte generoasă din intervalul ce s-a scurs de la precedenta ediţie. De fapt, acest festival este un fel de barometru care măsoară apetitul regizorilor pentru texte contemporane noi, mai puţin montate. Este un fel de oglindă care reflectă o **stare**, fie că suntem preocupaţi să o privim sau nu. De la D. R. Popescu şi Dumitru Solomon, la Manlio Santanelli, Nádas Péter, Paul Zindel, Vlad Zografi, Fernando de Rojas şi Dušan Kovačević, oferta mi se pare largă şi semnificativă atât ca piese, cât şi ca modalităţi de expresie regizorală, actoricească, scenografică. Din păcate, spectacolele cu **O batistă în Dunăre**, în regia lui Ion Cojar, şi **Regina Mamă**, în regia lui Gelu Colceag, amândouă producţii ale Teatrului Naţional din Bucureşti, au fost retrase din competiţie de către direcţiunea TNB – decizie într-un fel firească, dar

dureroasă –, ca reacţie la palmaresul Festivalului Naţional de Teatru, încheiat cu puţin timp înaintea începerii celui de la Braşov. Ieşirea din orice fel de concurs a Naţionalului bucureştean nu are cum să nu aibă efect asupra competiţiilor ce vor urma. Acest fapt nu a simplificat munca juriului de la Braşov; dimpotrivă. Valoarea spectacolelor rămase să-şi dispute premiile a fost aproape egală, nici o producţie nedetaşându-se în mod evident. Oricum, recitalurile de actorie, de profesionalism şi de fair-play oferite de Olga Tudorache, Mariana Mihuţ, Leopoldina Bălănuţă, Ileana Stana Ionescu, în concurs sau în afara lui, au încântat publicul festivalului şi acesta este cu adevărat lucrul cel mai important, care rămâne şi după căderea cortinei. Aplauzele şi ovaţiile spectatorilor concurează serios orice fel de medalii.

Am reţinut, din evantaiul prezentat, câte un element important pentru fiecare spectacol din concurs. Vă ofer, aşadar, un fel de puzzle care poate da, sperăm, la sfârşit, chipul festivalului. Umorul acid al lui Dumitru Solomon şi detaşarea în „joacă" a regizorului Alexandru Tocilescu, plecând de la parabola **Repetabila scenă a balconului** (teatrul din Braşov). Nota de falsitate a interpretării, imposibilitatea regizoarei Irina Popescu Boieru de a-şi argumenta scenic opţiunea pentru **Efectul razelor gamma asupra anemonelor** (TN Iaşi). Cheia pentru Sorescu a regizoarei Daniela Peleanu şi a scenografului Viorel Penişoară-Stegaru, care au găsit noi soluţii rafinate pentru **Matca** (TN Craiova). Lipsa forţei de a transforma un text important ca **Petru** al lui Vlad Zografi într-un spectacol cel puţin la fel de valoros (teatrul din Satu Mare). Importanţa dramatizării unei lucrări precum **Celestina**, care, din pricina dominării epicului şi nu a dramaticului, este lipsită, cel puţin în prima parte, de ritm şi tensiune (teatrul din Galaţi). Umorul ardelenesc al unui regizor ca Horea Popescu şi talentul unui actor ca Mircea Andreescu, care fac din **Ţărâmul celălalt** o mică bijuterie (Braşov). Tensiunea artistică în care te ţin actorii Farkas Ibolya şi Sebestyén Aba, chiar dacă nu pe întreg parcursul spectacolului **Întâlnirea**, poate şi din cauza unei regii absolut lineare (TN Târgu-Mureş, secţia maghiară).

Sebestyén Aba şi Farkas Ibolya în Întâlnirea de Nádas Péter la TN Târgu-Mureş, secţia maghiară (regia: Kovács Levente)

foto: Bartha László

Eforturile organizatorilor şi ale directorului, neobositul şi omniprezentul Mircea Cornişteanu, au făcut ca şi această ediţie a Festivalului de dramaturgie contemporană să aducă la Braşov nume importante de regizori şi trupe, să le introducă în conştiinţa şi în memoria afectivă a spectatorilor, cei dintâi beneficiari. Nivelul oricărui festival este dat de calitatea spectacolelor, la rândul lor selectate din ce există. Poate că, la anul, ştacheta va fi mai sus. Dar bucuria recoltei de atunci depinde de „seminţele" ce se vor sădi acum.

■ **MARINA CONSTANTINESCU**

TRINITA E. DERBESSE

Magia unui festival

Dna Trinita E. Derbesse, reprezentantă a UNESCO, a avut ocazia de a participa, în 1997, la Festivalul de teatru tânăr profesionist de la Sibiu și la Festivalul Național de Teatru de la București, evenimente care i-au inspirat rândurile ce urmează.

Acum cinci luni reveneam de la Sibiu cu amintirea plină de emoție a unui teatru pentru tineret care adunase tinere talente promițătoare și trupe teatrale din diferite regiuni ale lumii, precum și o bogată paletă a celor mai bune companii teatrale din România. Cartierul său general, Casa Studenților, simbol al căldurii și al spiritului frățesc al festivalului, funcționa ziua ca un atelier de lucru și ca un birou de informații, iar seara ca un efervescent spațiu de distracții și de schimburi pentru tinerii participanți. Festivalul m-a inițiat în tradiția teatrală a Europei de Est și, în special, în aceea a României.

Cu un an înainte, într-un decor unic – o carieră de piatră din împrejurimile Avignon-ului –, mă aflam sub vraja **Danaidelor** lui Eschil, într-o montare monumentală a lui Silviu Purcărete, a cărui viziune transporta istoria în contextul temelor contemporane ale exilului, imigrației și identității europene. Era prima mea întâlnire cu o piesă pusă în scenă de un român (cunoștințele mele despre teatrul românesc se limitau la piesele lui Eugen Ionescu,

Imagine din Danaidele **lui Silviu Purcărete într-o reprezentație la Avignon** *foto: Dorian Delureanu*

jucate la Paris de actori francezi). La Sibiu, în iunie 1997, am fost captivată şi de spectacolul lui Mihai Măniuţiu cu **Caligula** (...) la celebrul Teatru „Bulandra" din Bucureşti, magistral interpretat într-un limbaj vizual pregnant.

Conştientă de această puternică dimensiune a teatrului românesc, am acceptat cu mare bucurie invitaţia ARCUB la recentul Festival Naţional de Teatru de la Bucureşti (...). A fost un eveniment foarte bine organizat, urmărit de un public larg şi care a oferit un program interesant în secţiunile „oficială" şi „off". Spectacolele mele preferate (dictate de cultura mea filipineză şi franceză) au fost foarte liricul **Chira Chiralina** (...), scris şi pus în scenă de Cătălina Buzoianu, care a luat premiul Ministerului Culturii, şi **Gemenii veneţieni** (...), în regia strălucitoare a lui Vlad Mugur şi într-o interpretare foarte cinetică, în stil commedia dell'arte, a Teatrului Maghiar din Cluj. La fel de interesantă a fost secţiunea „off", care oferea un larg evantai de opţiuni. Pe scena foarte intimă a sălii Studio de la „Nottara", **Cazul Gavrilescu** (...) m-a sedus precum un basm cu zâne cu o atmosferă cvasi-fantastică, în care, precum în „Alice în Ţara Minunilor", vrăjile ies una după alta din cutia magică. Amestecul genial de mit biblic al Creaţiei cu folclor românesc în **Nunta** lui Măniuţiu (...) a dat naştere unor imagini de neuitat ale bucuriei de viaţă într-un enorm potpuriu de cântece, dansuri şi ritualuri.

Fie că erau în secţiunea „in" sau în cea „off", toate spectacolele au avut, cred, meritele lor: fie în concepţia asupra piesei, fie graţie actorilor sclipitori ori unei scenografii rafinate. Fiecare spectacol a avut această calitate indescriptiblă care declanşează magia teatrului în toate nuanţele şi surprizele sale.

Festivalul m-a făcut să descopăr o mişcare teatrală dinamică în România, unde această artă este un veritabil stil de viaţă şi o serioasă întreprindere de familie. Fiecare a treia persoană pe care o întâlneam era fie actor, fie actriţă; am întâlnit un director de teatru care e în acelaşi timp scenarist şi regizor, o actriţă celebră care scrisese piese ce primiseră premii, un director de festival care conduce un teatru în Transilvania şi care se consideră în primul rând actor, un ministru al Culturii (un Hamlet legendar) care şi-a găsit timp să regizeze un spectacol de marionete după opera „Bastien şi Bastienne" de Mozart.

Moment din Nunta de Mihai Măniuţiu la TN Cluj

În acest festival am simţit ardoarea şi profunzimea creativităţii, un public entuziast, mândru de tradiţia sa teatrală, un extraordinar dinamism al bărbaţilor şi femeilor care lucrează în teatru, în orice compartiment al său. Am văzut, de asemenea, un popor suferind de sărăcie, într-o perioadă de tranziţie economică inevitabilă. În timp ce la Sibiu, în iunie, era reconfortant să vezi un festival ce proiecta ideea unui forum al tineretului pentru o cultură a păcii, acum două săptămâni, la Bucureşti, am fost plină de încântare văzând o ţară în care creativitatea triumfă din nou asupra laturii materiale şi în care un adânc simţ al demnităţii umane în luptă cu duritatea vieţii ne cucereşte pentru totdeauna inima.

Paris, 12 decembrie 1997

Traducerea: A.G.

Prețuirea Actorului

Craiova și Teatrul Național din Craiova, de care astăzi a auzit o lume întreagă, dau îmbucurătoare semne de civilitate și în domeniul – atât de precar, la români – al cinstirii valorilor proprii. Anul 1997 a fost, din acest punct de vedere, un an fast și important.

Mai întâi a luat ființă, în aprilie, o fundație culturală purtând numele lui Amza Pellea, iar apoi a avut loc, în mai, prima ediție a Festivalului „Amza Pellea", organizat de această fundație, al cărei inițiator este Ilarian Ștefănescu. Nu imperfecțiunile inerente începutului contează în astfel de cazuri, ci faptul că s-a pornit la drum și că fundația a început efectiv să lucreze, reușind să găsească și resursele financiare necesare proiectelor sale. Asta înseamnă că a izbutit să-și facă înțelese intențiile și să determine o stare de spirit responsabilă din partea acelor întreprinzători cărora le merge bine și care pot sprijini viața culturală a orașului, ce presupune și cinstirea memoriei celor dispăruți, nu altfel decât prin făptuiri culturale ce se pot revendica de la un spirit tutelar.

Și iată că, la sfârșitul anului trecut, Naționalul craiovean ne-a invitat la sărbătorirea celor 30 de ani de teatru ai actorului Ilie Gheorghe. Cu alte cuvinte, luam cunoștință de faptul că, mai nou, oltenii știu să-și respecte și să-și cinstească nu numai morții, ci și viii. Ba încă să recunoască și contribuția regizorilor la formarea și perfecționarea actorului, căci la sărbătorirea lui Ilie Gheorghe a fost invitat și Mircea Cornișteanu, regizor cu merite incontestabile în lansarea Teatrului Național din Craiova în prim-planul vieții noastre teatrale, proces care n-a început după, ci înainte de 1989, doar „internaționalizarea" producându-se după această dată.

Ilie Gheorghe, un Cațavencu perfect

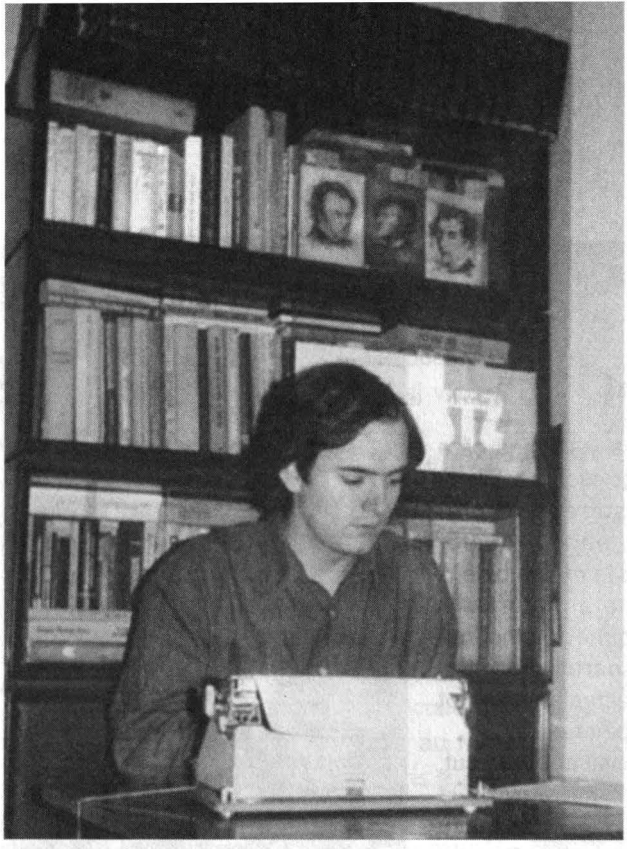
Scenă din O scrisoare pierdută **de Caragiale la TN Craiova, cu Tudorel Filimon și Ilie Gheorghe (regia: Mircea Cornișteanu)**

foto: Dorian Delureanu

Alături de colegii noștri Ludmila Patlanjoglu și Marina Constantinescu, de Tudor Gheorghe și de alți intelectuali craioveni de frunte, ne-am străduit să omagiem cum se cuvine excepționala personalitate artistică a actorului și profesorului Ilie Gheorghe, plecat în urmă cu ani din Giubega Doljului pentru a ajunge să-l joace pe Shakespeare în țara sa și în limba sa, la Nottingham (Caliban din **Furtuna**). Ar fi de întrezărit, în cinstirea Actorului, și meritele managerului cultural excepțional care este Emil Boroghină, „punerea în pagină" a evenimentului având nu numai binecunoscuta cordialitate oltenească, ci și un început de „ștaif", care nu dă deloc rău.

Dacă pe lângă puzderia de diplome s-ar fi găsit și un premiu substanțial, consonant cu economia de piață spre care tindem, chiar că n-am fi avut nimica de zis.

VICTOR PARHON



Avanscena

DAN MIHU

Dan Mihu are 25 de ani. „2" de la cele două spectacole radiofonice (Orbul Borges **şi** Poveste despre Felixandra**) şi „5" de la cele cinci premii literare care i-au fost acordate până acum. Este licenţiat în astrofizică şi membru al Uniunii Scriitorilor. A publicat un volum de teatru în colecţia D.O.R. a Editurii Expansion, precum şi alte lucrări dramatice, proză sau poezie în mai multe reviste şi antologii.**

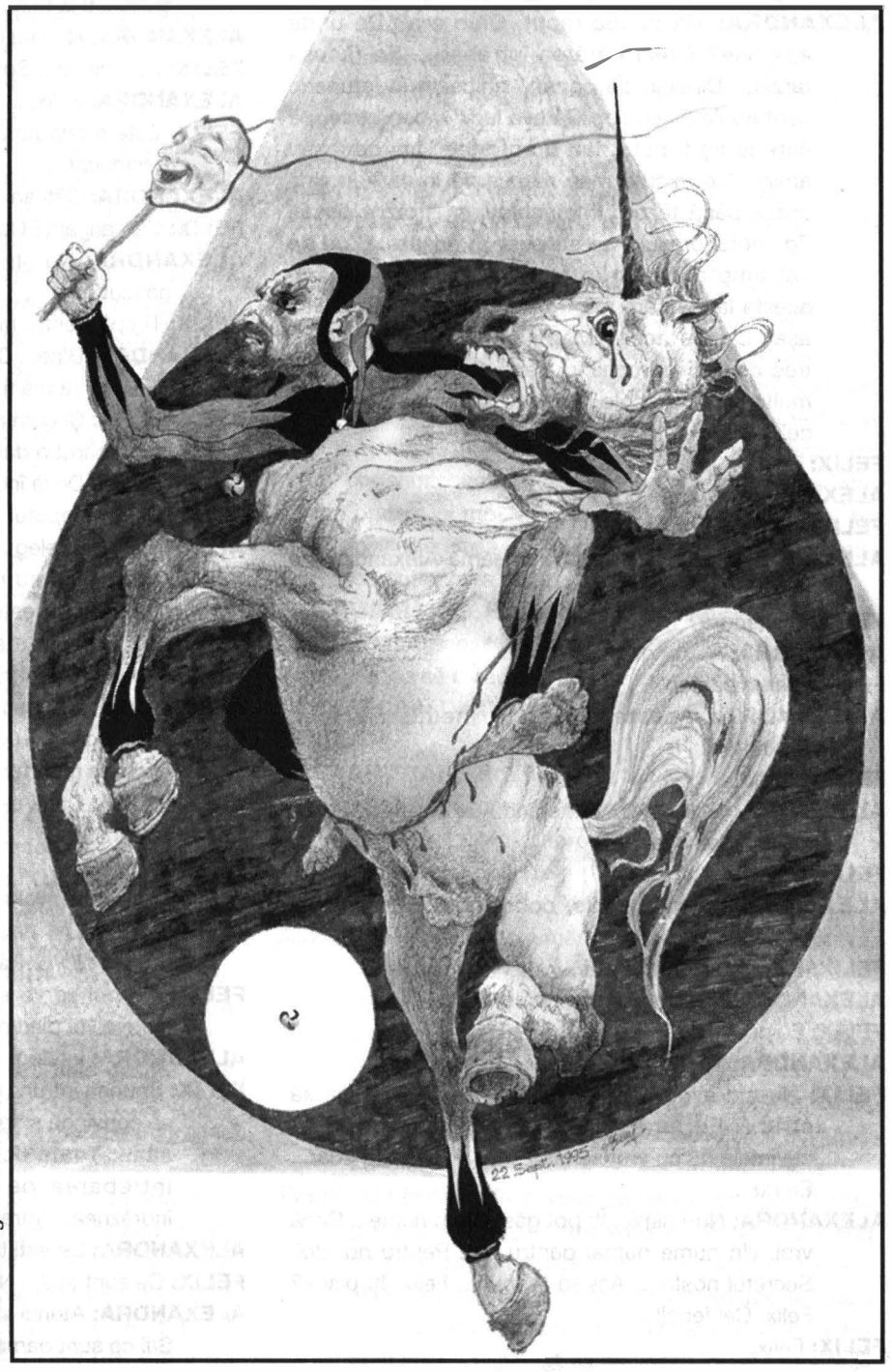
Poveste despre Felixandra **a fost distinsă cu premiul pentru cea mai bună piesă radiofonică la cea de-a V-a ediţie a Concursului de dramaturgie originală „Camil Petrescu", iniţiat de Ministerul Culturii. Premiera radiofonică a avut loc în primăvara anului 1997.**

Poveste despre Felixandra

O bancă de piatră, într-o pădure. Pe bancă, îmbrăcată în alb, diafană, aproape ireală, ALEXANDRA îşi odihneşte tâmpla pe piatra aspră şi rece. FELIX povesteşte... Lui... Nouă...

FELIX: Era noapte... O noapte caldă de toamnă... Natura aţipise. Iubesc clipele acestea în care totul încremeneşte. Mă plimb prin pădure şi ascult respiraţia ei caldă, vie şi atât de liniştită. Fiarele au amuţit. Este pace. Câteodată mi se pare că visele fâpturilor pe lângă care trec mă pătrund şi mă dezmiardă. Paşii mă purtau pe o cărăruie abia zărită, printre copaci şi tufe sălbatice, prin locuri neumblate de oameni, spre o poiană în care ştiam că îşi aflaseră sălaş o căprioară cu puiul ei, o familie numeroasă de iepuri, trei veveriţe şi un arici. Odinioară, pe când castelul singuratic, cocoţat sus pe fruntea de stâncă a muntelui, răsuna de cântece şi râsete, prinţese tulburător de frumoase, însoţite de cavalerii lor credincioşi, coborau la ceas de seară să se scalde în lumina Lunii şi să-şi desfete auzul cu glasul dulce al pădurii. Îi atrăgea mirosul de pământ reavăn şi de sălbăticiune. Obişnuiam uneori să mă ascund de ei şi să-i privesc pe furiş, atent să nu mă zărească... Oamenilor le-a fost întotdeauna frică de mine... Sunt mulţi ani de atunci. Urmaşii acelor prinţese şi cavaleri au îmbătrânit şi s-au stins, atunci când le-a venit vremea, iar chipurile părinţilor lor, aşa cum i-am cunoscut eu, s-au şters în uitare. Castelul a căzut în ruină, pradă neiertătoarelor ploi şi vânturi, învins de ceea ce oamenii numesc timp. Doar poiana fermecată mai păstrează amintirea acelor vremi printr-o simplă bancă de piatră, adusă cu greu de robi, cândva, pe cărări înguste şi abrupte, întru tihna stăpânilor lor... Îmi făceam cu greu drum printre tufele îndărătnice. Crescuseră anarhic, eliberate de simetria supusă a foarfecilor grădinarului. Oamenii uitaseră de ele. Uitaseră clipele petrecute aici. Uitaseră banca, îmbrăţişările, legămintele. Eu, nu. Eu nu uit niciodată nimic. Îmi pot aminti foşnetul frunzelor şi culoarea cerului din fiecare clipă trecută, toate miresmele ce mi-au umplut nările, asprimea scoarţei oricărui copac pe care l-am mângâiat şi atingerea fiecărei adieri... Aceasta este una din bucuriile mele... De aceea, atunci când într-un târziu am ajuns în luminiş, inima mea s-a umplut de fericire văzând copacii la locul lor – e drept, parcă ceva mai înalţi decât ultima oară, mai falnici decât îmi închipuiam. Banca de piatră, spălată de ploi, cotropită pe alocuri de crâmpeie de muşchi verde, nu se clintise nici ea câtuşi de puţin. Pe bancă, însă, se ghemuise o tânără fată. Părul întunecat îi aluneca peste chip, iar veşmintele i se adunaseră peste umeri şi braţe,

asemeni unor aripi. Din locul unde eram, părea, în bătaia Lunii, un înger. Cât timp dormise, adierile serii îi prinseseră în păr culorile palide ale toamnei. Frunze veştede, pergamentoase, petale roşcate smulse din trupul florilor se aşezaseră pe ea asemeni unor uriaşi fluturi muribunzi. Copacii se legănau în jur în cântecul tainic al vântului. Ierburile abia mai şopteau, toropite de somn. Păsările dormeau deja. Dormeau gâzele. Dormeau căprioara, cu puiul ei, iepurii şi ariciul ursuz. Dormeau veveriţele cele neastâmpărate. Iar pe cer norii abia se ţineau să nu adoarmă şi ei. Doar Luna îşi risipea fără istov îngheţatele-i raze de argint, întâi sub tufa de trandafiri, apoi repede în părul fetei, după aceea înapoi, şi tot aşa. Umbrele tremurau tăcute. M-am apropiat cu pas uşor... Era frumoasă, nespus de frumoasă... Îşi pusese mâinile, împreunate, sub obraz... Îmi era teamă ca zgomotul paşilor mei să nu o trezească... M-am oprit. Inima îmi tresălta atât de tare încât mi se părea că zbaterea sa tunătoare ar fi putut să rupă vraja visurilor ei... Am aşteptat puţin... O fată... Aici... După atâta vreme... Nu-mi puteam crede privirii. M-am apropiat puţin şi, după ce mi-am făcut curaj, am rugat adierile serii să-i sufle cu gingăşie firele de păr ce-i ascundeau chipul... Adierile serii m-au ascultat şi, după câteva clipe, pletele negre ca noaptea, aşezate până mai adineauri în neorânduială, mi-au dezvăluit supuse un chip luminos şi dulce. Fermecătoare... Era fermecătoare. Am îngenuncheat lângă patul ei rece şi am început să-i număr răsuflările. Una. Încă una. A treia... Şi tot aşa... Nu mă mai săturam privind-o. Buzele roşii... Genele lungi... Pielea de mătase... Nu ştiu cât timp a trecut, pentru mine timpul nu există... Ştiu doar că Luna veghea încă din tronul său ceresc, înconjurată de pulberea fină de stele, iar boabele de rouă începuseră să se adune pe lamele verzi ale ierbii, când, cu o lină tresărire a pleoapelor,



desene de Bogdan Constantin

ochii ei, adânci şi negri, s-au deschis şi m-au aţintit, fără spaimă, fără uimire, ci doar cu o uriaşă curiozitate... Apoi, cu un glas cristalin şi cald, m-a întrebat...

ALEXANDRA: Cine eşti?

FELIX: Era foarte serioasă. Întrebarea ei era foarte serioasă. O mulţime de lucruri păreau să depindă de ceea ce aveam să-i răspund. Iar eu nu ştiam ce să-i spun. Până atunci eram. Atât. Acum ea vroia să afle cine eram. Cum puteam să-i explic că nu ştiam cine sunt? Că nu mă interesase niciodată...

ALEXANDRA: Mă privea tăcut. Cine era? De unde apăruse? Aveam atâtea întrebări... Se făcuse târziu... Dincolo de copaci, ghiceam în întuneric contururile blocurilor. Câteva luciri îndepărtate, pe care le-aş fi putut lua drept stele, îmi aduceau aminte de micuţa mea mansardă în care lumina ardea până târziu. Îmi închipuiam străzile pustii. Zgomotul oraşului se stinsese în noapte. Oare de cât timp aţipisem în parc? Şi cine era tânărul acesta lângă care mă trezisem? De ce mă privea aşa? De ce tăcea? Mă uitam la el încercând să trec dincolo de ochii lui verzi. Se adunse atât de multă tristeţe acolo. Tristeţe şi singurătate... De ce? Cine era?

FELIX: Eu sunt, pur şi simplu...

ALEXANDRA: Cum te cheamă?

FELIX: Cum mă cheamă?

ALEXANDRA: Da. Pe mine mă cheamă Alexandra. Pe tine cum te cheamă?

FELIX: Alexandra?

ALEXANDRA: Alexandra.

FELIX: Ca un cântec?

ALEXANDRA: Acesta-i numele meu... Eu sunt Alexandra.

FELIX: Nume?

ALEXANDRA: L-am văzut întristându-se deodată. Parcă se închidea în el...

FELIX: Eu nu am nume...

ALEXANDRA: ...mi-a spus, coborîndu-şi privirea în pământ.

FELIX: Nu am avut niciodată...

ALEXANDRA: Toţi oamenii au nume...

FELIX: Eu nu...

ALEXANDRA: Tu nu?

FELIX: Nu am avut curaj să-i spun atunci. Trebuia să strig... Eu nu sunt om. Eu nu sunt om. Dar cuvintele nu au vrut să iasă... Eu nu... Atâta doar... Eu nu...

ALEXANDRA: Nu-i nimic. Îţi pot găsi eu un nume... Dacă vrei. Un nume numai pentru noi. Pentru noi doi. Secretul nostru... Am să-ţi spun... Felix. Îţi place? Felix. Cel fericit...

FELIX: Felix...

ALEXANDRA: Chipul i s-a luminat. M-a privit jucăuş...

FELIX: Întreabă-mă...

ALEXANDRA: Ce să te întreb?

FELIX: Întreabă-mă cine sunt...

ALEXANDRA: Cine eşti?

FELIX: Pentru tine, Alexandra, eu sunt Felix.

ALEXANDRA: Apoi a tăcut puţin...

FELIX: Mulţumesc. Am un nume. Sunt... Felix. Niciodată nu mi-a mai dat cineva un lucru atât de important. De acum înainte, când vei spune Felix, voi şti că te gândeşti la mine... Spune-mi ceva...

ALEXANDRA: Nu ştiu ce să-ţi spun...

FELIX: Nu-i nimic... Spune-mi doar numele...

ALEXANDRA: Felix...

FELIX: Este prima dată când cineva îmi spune numele... E minunat...

ALEXANDRA: Câţi ani ai, Felix?

FELIX: Câţi ani am? Nu ştiu...

ALEXANDRA: Nu ştii cât timp a trecut de când te-ai născut?...

FELIX: Timp? Pentru mine timpul nu există...

ALEXANDRA: Bine... Dar când te-ai născut...

FELIX: Nu ştiu să mă fi născut...

ALEXANDRA: Şi cum ai apărut pe lume?

FELIX: Am apărut o dată cu lumea...

ALEXANDRA: De la începutul timpului?

FELIX: De la începutul timpului...

ALEXANDRA: Înţeleg...

FELIX: Mă privea cu mirare... Spunea că înţelege, dar ştiam că nu este aşa. Nici o făptură omenească nu putea înţelege. Nu inventaseră cuvintele necesare. Şi fără cuvinte oamenii nu pot gândi...

ALEXANDRA: Eşti nemuritor?

FELIX: Nu pot fi... ucis... Dar, pe de altă parte, pot înfrânge moartea...

ALEXANDRA: Dacă exişti de la facerea lumii, atunci eşti bătrân...

FELIX: Nu cred că sunt tânăr, dar ştiu că nu voi cunoaşte niciodată gustul amar al bătrâneţii.

ALEXANDRA: Dar dacă nu vei fi ucis, înseamnă că vei trăi veşnic?... Până la sfârşitul lumii? Al timpului?

FELIX: Timpul se va stinge o dată cu mine... Dacă nu cumva voi pieri mai curând.

ALEXANDRA: Înţeleg.

FELIX: Spunea întruna că înţelege. Parcă ar fi încercat să se convingă singură... Întrebările veneau una după alta... Toate ocoleau însă adevărata întrebare. Întrebarea pe care vroia să o pună şi nu îndrăznea... Întrebarea fără răspuns...

ALEXANDRA: Ce eşti tu, Felix?

FELIX: Ce sunt eu?... Nu ştiu. I-am spus. Nu ştiu...

ALEXANDRA: Atunci spune-mi ce nu eşti... Nu eşti om... Ştii ce sunt oamenii?

FELIX: Oamenii sunt fiinţe muritoare, care arată asemenea unor uriaşe păsări bolnave, care nu mai pot zbura, dar care plâng, cântă şi, mai ales, visează atunci când dorm. Eu nu pot plânge, nu pot cânta. Nu am visat niciodată. Nu. Nu sunt om.

ALEXANDRA: Mă privea neputincios. Era o făptură de fum într-o lume concretă şi contondentă, ale cărei muchii tăioase nu-l stinghereau câtuşi de puţin, deşi şi-ar fi dorit-o atât de mult...

FELIX: Priveşte-mă... Ce vezi?

ALEXANDRA: Două mâini, două picioare. Cap. Trunchi. Arăta asemenea nouă... I-am spus. Un om ca toţi oamenii. Asta este tot ce văd.

FELIX: Ştiu. Mă aşteptam. Oamenilor le par om, ca şi ei. Păsărilor – pasăre. Stâncilor – stâncă. Luminii – lumină. Doar eu îmi simt trupul, prelung, încordat. Când alerg, doar eu aud zgomotul copitelor. Vântul nu ştie când îmi dezmiardă coama... Apele nu ştiu când le despic cu pieptu-mi... Doar eu simt greutatea cornului ce-mi străpunge răsucit osul frunţii... Doar eu... Ce nume-mi dai acum, Alexandra? Ce crezi că sunt? Umbra cărui monstru? Tiparul cărui trup?

ALEXANDRA: Linişteşte-te! Vedeam că suferă şi nu ştiam cum să-i alin suferinţa. Te rog, linişteşte-te...

FELIX: Nu mă crezi... Nici tu...

ALEXANDRA: Te cred...

FELIX: Nu. nu credea decât ceea ce îi spuneau ochii. Şi mintea. Nu putea crede altceva. Aşa sunt oamenii. Aşa era şi ea. Dar simţeam că ea trebuie să înţeleagă. Că vrea să înţeleagă. Ce trebuie să fac? I-am spus. Cum să te conving?

ALEXANDRA: Dar te cred... Cine altul ştie mai bine decât tine cum arăţi tu de fapt?

FELIX: Nu este destul. Trebuie să fii sigură. Nu vreau să îl crezi pe Felix. Vreau să o crezi pe Alexandra.

ALEXANDRA: De ce este atât de important?

FELIX: Este. Când mă vei cunoaşte cu adevărat, nu voi mai fi singur... Închide ochii! Te rog.

ALEXANDRA: Am închis ochii. I-aş fi închis oricum. Îmi venea să plâng. L-am simţit apropiindu-se. Mirosea a lapte dulce, a flori de câmp, a ploaie, a vânt. Dacă ploaia şi vântul miros în vreun fel... Mi-a luat mâinile în mâinile lui, cele despre care vroia să mă convingă că ar fi copite... Apoi şi-a aşezat capul în poala mea, mi-a afundat mâinile în părul lui, aspru şi des...

FELIX: Simţi? Degetele tale se joacă în coama mea sălbatică, pe care numai atingerea vântului a mai răvăşit-o... Pipăie-mi fruntea. Simţi? Este cornul de purpură ce mi s-a împlântat în craniu. A lovit pe dinăuntru, fără răgaz, fără cruţare. A lovit pe dinăuntru cu duşmănie, cu răutate, până ce lumina lui a străpuns ca un al treilea ochi albeaţa frunţii mele.

ALEXANDRA: Îl ascultam, cuprinsă parcă de o vrajă... Întâi am crezut că dezmierdările mele au să-i facă bine. Speram să-l calmez... După un timp mi-am dat seama că degetele nu se mai supuneau voinţei mele. Simţeam crescând, hipnotic, sub mângâierea mea, în mijlocul frunţii, un os ciudat, răsucit. Am deschis ochii. M-am aplecat uşor spre mâini, spre capul lui. Trebuia să văd ce se întâmplă. Atunci am simţit sub sânul stâng o împunsătură uşoară. Inima mi-a tresărit dureros. Am dus o mână la locul unde simţisem împunsătura...

FELIX: Cornul...

ALEXANDRA: Cornul era acolo. Nu minţise. Atunci l-am zărit pentru prima dată pe Felix aşa cum era el de fapt. L-am văzut.

FELIX: Amuţise. Am lăsat-o să mă privească. Şi m-a privit. Îndelung. Am stat întâi nemişcat. Mă temeam ca înfăţişarea mea să nu o înspăimânte. Apoi m-am rotit tropotind jucăuş. Mi-am scuturat coama în vânt. Am lovit cu putere pământul şi m-am ridicat pe copitele dinapoi. În final am îngenuncheat din nou şi mi-am aşezat capul între braţele ei moi. M-a privit în ochi, gânditoare, ba chiar serioasă, după care, stingherită şi înroşindu-se puţin, mi-a spus, susurat...

ALEXANDRA: Ştii, Felix, eşti foarte frumos...

FELIX: Mulţumesc... După care am tăcut. Încă nu-i venea să creadă.

ALEXANDRA: Deci cu adevărat...

FELIX: Da...

ALEXANDRA: Bătrânii povesteau despre tine că ai exista. Aveau multe nume pentru ceea ce eşti tu... Unicorn. Licornă. Inorog.

FELIX: Din nou, cuvintele. Încerca să se ascundă în spatele lor...

ALEXANDRA: Sunt nenumărate descrieri ale unicornului. Şi fiecare este diferită de celelalte. Cred că nimeni nu te-a văzut cu adevărat vreodată... Sau, poate, cei care te-au văzut nu au ştiut să te recunoască... Dar oamenii au povestit întruna despre tine. Poate că te-ai născut din poveştile lor. Poveştile există de la începutul timpului. De aceea poţi fi ucis fără să pieri niciodată. De aceea nu îmbătrâneşti...

FELIX: Mă îmbrăca în cuvinte ca într-un giulgiu. Şi erau grele cuvintele ei. I-am spus-o. Nimeni nu a mai încercat să-mi explice cine sunt, ce sunt, de ce... Nu încerca nici tu... Te rog. Cuvintele tale se aşază în jurul meu asemeni unui zid de piatră. Fără ele sunt liber... Lasă-mă să fiu liber... Nu mă fereca în

spatele unor explicaţii. A tăcut... Apoi a şoptit, cu regret...

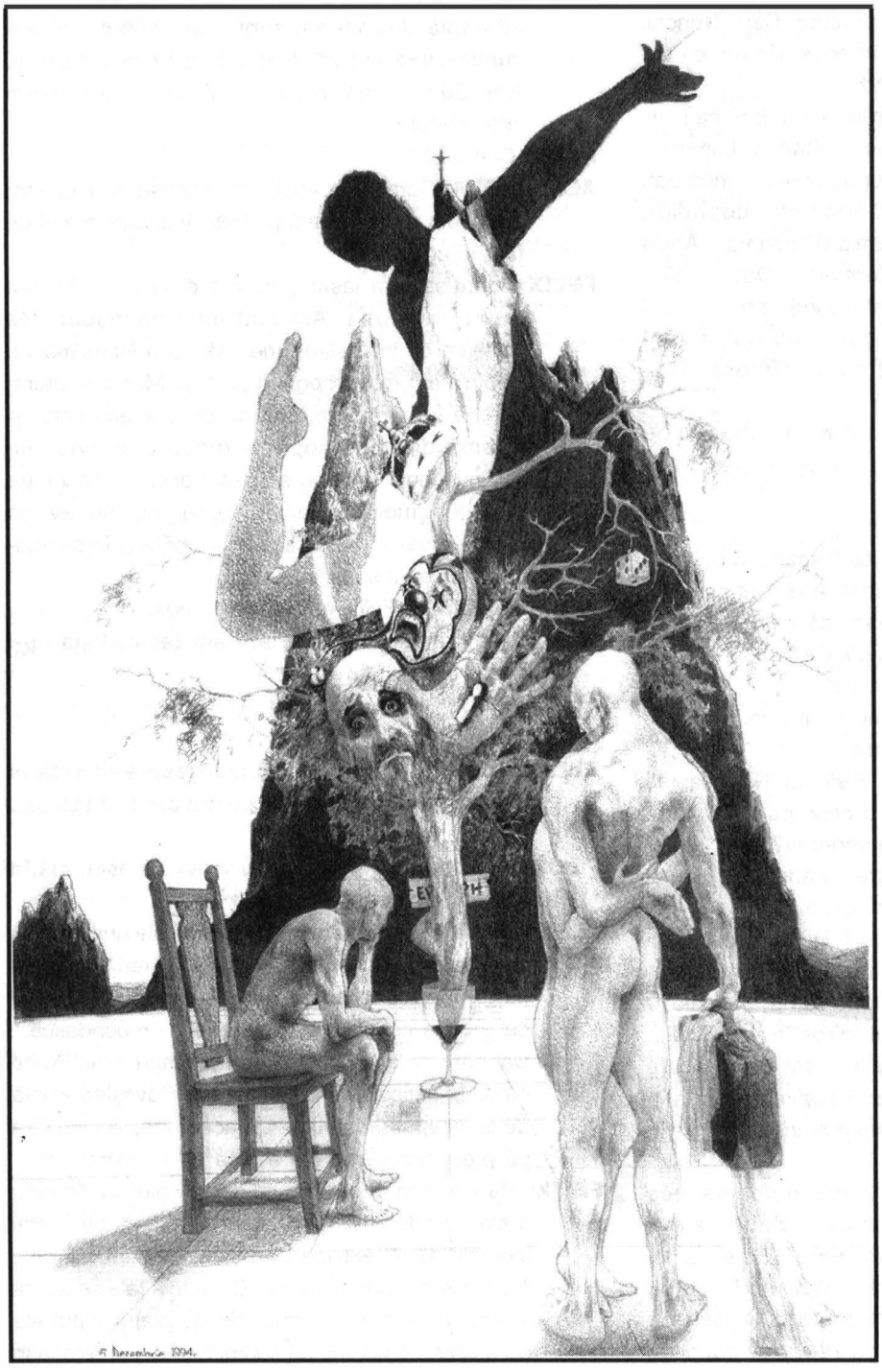
ALEXANDRA: Iartă-mă... Cuvintele mele n-au mai rănit pe nimeni până acum...

FELIX: Cred. Nu-i nimic. Vorbeşte-mi despre tine...

ALEXANDRA: Nu. E târziu... Trebuie să plec acasă.

FELIX: Acasă?

ALEXANDRA: Acasă. Acolo unde locuiesc... Toţi avem o casă, un loc unde ne întoarcem...



FELIX: Eu nu am casă...

ALEXANDRA: Tu eşti liber. Liber să nu ai o casă... Liber să nu ai rădăcini... Liber să fii singur...

FELIX: Dar tu? Te aşteaptă cineva acasă?

ALEXANDRA: Nu. Nu mă aşteaptă nimeni...

FELIX: Atunci, rămâi...

ALEXANDRA: Nu pot. Mâine...

FELIX: Mâine nu există.

ALEXANDRA: Nu încă. Dar va exista... Mâine. Şi ceilalţi...

FELIX: Care ceilalţi?

ALEXANDRA: Ceilalţi. Oamenii care mă cunosc. Şi mă aşteaptă...

FELIX: Spuneai că nu te aşteaptă nimeni.

ALEXANDRA: Astăzi, nu. Dar mâine...

FELIX: Mâine nu există. Ţi-am mai spus. Nici ceilalţi nu există. Nu te mai gândi la ei! Acum, aici, existăm numai noi doi... Mai rămâi... Încă puţin.... Te rog...

ALEXANDRA: De ce?

FELIX: Încerc să mă descopăr. Prin ochii altcuiva. Vrei să fii oglinda mea?

ALEXANDRA: Am crezut că acest lucru îţi face rău... Nu de asta m-ai oprit?

FELIX: Te-am oprit fiindcă este prima oară. Nu ştiu dacă îmi face rău sau bine. Mi-e teamă... Dar trebuie să termini ce ai început... Mi-ai dat un nume, m-ai văzut aşa cum sunt...

ALEXANDRA: Ce urmează?

FELIX: Nu ştiu...

ALEXANDRA: Continuam să descâlcesc firele roş-întunecate din coama lui nărăvaşă. Cornul lucea ameninţător în lumina palidă a Lunii. Nu-mi era teamă.

Aveam, mai curând, o senzație de beatitudine, de forță sălbatică, pură, nemărginită... Era ceva fantastic. Un vis... Aleile parcului erau pustii. Nici un trecător întârziat nu tulburase cu zgomotul pașilor săi întâlnirea aceasta incredibilă... Nimeni. Parcă am fi fost singuri pe lume. Doar noi doi. Felix și cu mine...

FELIX: Spune-mi, Alexandra... Cum ai ajuns aici?

ALEXANDRA: Aici?

FELIX: Aici. Nici un om nu a mai pus piciorul pe cărările acestei păduri de multă, foarte multă vreme...

ALEXANDRA: Nu cred... Eu însămi vin aici în fiecare seară. În acest parc. Pe această bancă. Uneori singură, alteori însoțită... Cel mai adesea singură... Dar întotdeauna aleile sunt pline. Copii gălăgioși. Bătrâni cuminți. Perechi sfioase de îndrăgostiți. Doar în seara asta totul pare să fie altfel. Ce ai făcut? Cum ai reușit?

FELIX: E altfel, cu siguranță... Un parc? Asta vezi tu că ne înconjoară? Eu văd o pădure sălbatică, crescută anarhic în jurul nostru. Trunchiuri seculare, îmbrăcate în mușchi. Ierburi înalte, mătăsoase. Mii și mii de viețuitoare. Acum adormite... O lume liberă să crească și să existe dincolo de voința măruntă, limitată a oamenilor...

ALEXANDRA: Nu. Te înșeli. E doar un parc. Alei desenate cu grijă și pietruite, copaci tunși, gazon... Nimic anarhic... Absolut nimic. Nici o ramură crescută la voia întâmplării. Toate la locul lor...

FELIX: Și păsările?

ALEXANDRA: Păsările au fugit de mult din orașe... Iar cele care au rămas...

FELIX: Oraș?

ALEXANDRA: Nu știa ce e acela oraș. Nu auzise că ar exista așa ceva. Am încercat să-i explic... Oamenilor nu le place să locuiască singuri. Și atunci și-au construit casele unii lângă alții. Așa s-au născut orașele. Dar nu au vrut să renunțe nici la natură. Și atunci au decis să o aducă în orașele lor. Așa s-au născut parcurile. Banca pe care stau acum se află într-un astfel de parc, în mijlocul orașului în care locuiesc...

FELIX: De ce au plecat păsările?

ALEXANDRA: Fiindcă nu mai aveau unde sta...

FELIX: De ce? Ce ați făcut cu copacii?

ALEXANDRA: Mi-era rușine să recunosc... I-am tăiat.

FELIX: Pe toți?

ALEXANDRA: Era îngrozit... Da. Pe toți, aproape.

FELIX: De ce?

ALEXANDRA: Ca să construim. Case. Drumuri...

FELIX: Parcuri?

ALEXANDRA: Și parcuri... Da.

FELIX: Și animalele?

ALEXANDRA: Le-am ucis...

FELIX: Pe toate?

ALEXANDRA: Părea din ce în ce mai obosit... N-aș fi vrut să recunosc, dar nu-l puteam înșela... Da. Pe toate, aproape.

FELIX: De ce?

ALEXANDRA: De foame...

FELIX: Foame de carne?

ALEXANDRA: Foame de carne. Foame de spațiu. Oamenilor le este întotdeauna foame de ceva... Și nu pot face nimic. Foamea vine dinlăuntru...

FELIX: Dar oamenii... Oamenii sunt fericiți în orașele pe care și le-au construit?

ALEXANDRA: Fericiți?

FELIX: Nu se gândise la acest lucru...

ALEXANDRA: Ne-am obișnuit să trăim în orașe... Atât. Nu m-am gândit că ar exista vreo legătură între orașele în care locuim și fericirea noastră...

FELIX: Foamea de lucruri, de senzații, de idei, foamea aceasta teribilă nu-i lasă pe oameni să se gândească la propria lor fericire...

ALEXANDRA: Nu. Nu-i lasă...

FELIX: De aceea au învățat oamenii cum să plângă... Ca să se curețe... Sau ca să se golească...

ALEXANDRA: Se poate...

FELIX: Învață-mă să plâng...

ALEXANDRA: Cum?

FELIX: Așa cum mi-ai dat nume... Învață-mă să plâng...

ALEXANDRA: Nu pot...

FELIX: Te rog... Trebuie...

ALEXANDRA: Dar nu știu cum... Trebuie să știi să uiți, ca să poți plânge...

FELIX: Iar eu nu pot să uit...

ALEXANDRA: A tăcut, ușor dezamăgit. M-am gândit atunci la ce îmi spusese. La orașele noastre de beton, oțel, plastic și sticlă. Orașele care au ucis adevărata viață. Au sugrumat-o. Orașele în care nu suntem fericiți, dar pe care suntem incapabili să le părăsim... M-am uitat la Felix. Nu putea înțelege... Și nu știam dacă va putea înțelege vreodată... Aș fi vrut să-i explic... Dar cum? Atunci am văzut cum i s-au umezit ușor ochii și două lacrimi mari au pornit la vale... Plângea... Felix. I-am spus. Plângi...

FELIX: Știu... Am văzut cum arată parcul vostru... E mort. La fel – orașele voastre.

ALEXANDRA: Știu. De asta plângi?

FELIX: Nu. Plâng pentru că nu mai pot să-mi aduc aminte mirosul proaspăt și cald al pădurii din care veneam, al pădurii în care te-am întâlnit... Nu mai pot să-mi aduc aminte culoarea mușchiului, a mușchiului care îmbrăcase piatra băncii pe care stăteai. Banca pe care o văd acum este un lucru

ca oricare altul, fără trecut, fără viitor. Fără istorie. Fără viaţă. Nu mai pot să-mi aduc aminte zgomotul ierbii. Foşnetul ei. Era ca un glas, ca o şoaptă, ştii? Aici, în parc, iarba tace, pământul nu miroase a nimic, nu sunt gâze... Numai Luna este aceeaşi. Cred. Trebuie să fie. Fiindcă eu nu pot să mi-o aduc aminte. Am uitat. De asta plâng... Mă simt prins într-o capcană invizibilă...

ALEXANDRA: Realitatea seamănă cu o capcană...

FELIX: Şi timpul... Acum ştiu că există. Îl simt. Mă foarfecă. Mă roade. Mă risipeşte... Fiecare clipă care trece mă loveşte în piept, mă străpunge... Am greşit... Nu trebuia să încerc să înţeleg... Nu trebuia să încerc să mă descopăr... Simt cum lacrimile mă topesc... Alexandra...

ALEXANDRA: Nu ştiam cum să-l ajut...

FELIX: Fă ceva... Trebuie să mă întorc...

ALEXANDRA: Dormi. Poate că totul nu-i decât un vis. Când te vei trezi, nu se va fi întâmplat nimic...

FELIX: Nu. Eu nu pot să dorm. Nu pot să visez. N-am dormit şi nu am visat niciodată...

ALEXANDRA: Nu spune asta! Poate, dimpotrivă, ai adormit şi ai visat dintotdeauna...

FELIX: Atunci trebuie să mă trezesc...

ALEXANDRA: Nu. Să dormi. Trezirea înseamnă realitatea. Timpul şi scurgerea lui implacabilă. Adevărata viaţă. Şi adevărata moarte. Tu trebuie să dormi. Să visezi. Să te laşi visat... Ascultă...

Dormi, dormi...
Stropi reci de Lună
Şi pulberi de stele
Pe gene se adună,
Sub pleoapele-ţi grele...

FELIX: Un cântec?

ALEXANDRA: Dormi, e un cântec de leagăn...

FELIX: Cânţi... Pentru mine?

ALEXANDRA: Da. Taci.

Dormi, dormi...
Vântul de seară,
Blând şi cuminte,
Parfum de chitară
Îţi picură-n minte...

FELIX: Şi a început să cânte din nou... Pleoapele mi se făceau tot mai grele. Am închis ochii. Cânta neasemuit de frumos... Şi păsările cântă, dar în cuvintele Alexandrei exista ceva... Imagini. Da. Imagini. Era foarte ciudat.

ALEXANDRA: Adormise... Cântecul prinsese însă viaţa lui magică şi parcă nu mai voia să se încheie... Ca o vrajă...

Dormi, dormi...
Ţi-e sufletul drum
Pentru fiinţele care
Întrupează din fum
Eterna uitare...

FELIX: Cuvintele nu spuneau nimic mai mult decât ar fi spus-o în mod normal... Şi totuşi în mintea mea se trezeau imagini. Întâi şi întâi, deşi eram cu ochii închişi, o vedeam pe Alexandra, buzele ei, deschizându-se, închizându-se. Cuvintele se pierdeau, undeva, între noi. Exista doar ideea de cântec. Apoi mă vedeam pe mine. Stăteam îngenuncheat la picioarele ei. Supus. Domesticit. Apoi m-am văzut ridicându-mă. Am început să alerg. Prin parc – puţin de tot. Era un parc mic. După aceea, prin oraş. Copitele mele scăpărau pe piatra drumurilor. Oraşul era nesfârşit. Nu puteam să scap din oraş. Aşa am simţit. Şi atunci m-am încordat şi am sărit până sus, la Lună. Alexandra mă aştepta acolo. Nu ştiu cum ajunsese pe norul acela violaceu... Totul era foarte ciudat... Lucrurile nu se întâmplau unele după altele, ci aiurea, cu goluri... Am simţit în spate o fierbinţeală ucigătoare. M-am uitat. Pământul rămăsese mic în urmă, dar din umbra lui se iveau ameninţători dragonii de aur înhămaţi la carul soarelui. Răsuflarea lor mă pârjolea necruţătoare. Trebuia să galopez mai repede, mai repede. M-am uitat în faţă. Luna dispăruse, dar Alexandra mă aştepta pe norul ei, mai aproape, tot mai aproape. Îmi făcea semn să încetinesc, dar nu puteam, picioarele nu mă mai ascultau... Am vrut s-o ocolesc, dar n-am putut... Cornul meu a străpuns-o drept în inimă şi ne-am prăbuşit împreună într-un vălmăşag de carne sângerândă pe caldarâmul rece, mort, nepăsător al oraşului... De undeva, de departe, auzeam păsările şi copacii, animalele trezindu-se la viaţă şi vocea Alexandrei chemându-mă pe nume... Numele meu...

ALEXANDRA: Felix... Felix nu mai este... S-a ascuns... A reuşit să scape în visul lui. Sau în visul altcuiva... Poate l-am ucis... L-am ademenit, aşa cum se ademeneşte orice unicorn, şi l-am sufocat cu lipsa de spaţiu, de viaţă, de fericire... Unicornii respiră speranţă... Eu n-am avut ce speranţe să-i ofer... Felix nu mai este... În urma lui n-a mai rămas decât o durere surdă în inimă. O durere ce mă împiedică să uit... Să neg. Să mint. Este cornul de purpură ce mi s-a implântat în piept. Şi care s-a rupt în mine. Îl simt mişcându-se, cald, ca un şarpe de foc, coborînd implacabil spre pântec... Îl simt lovind pe dinăuntru, fără răgaz, fără cruţare. Îl simt lovind pe dinăuntru cu duşmănie, cu răutate. Şi va lovi până ce lumina lui se va uni cu lumina lumii acesteia. O ştiu. Mă supun. Şi aştept. Poate este... Felix. Sau poate este... Alexandra.

Sfârşit

SIMONA MIHĂESCU:

„Puterea de a trece cu capul prin zid...“

Pe Simona Mihăescu, tânără actriță la Teatrul Mic, am remarcat-o prima dată în **Cum vă place**, *spectacolul Nonei Ciobanu, în care interpretează cu grație și delicatețe rolul Celia. Apoi am văzut-o pe scena de la Casandra, în vară, ca absolventă a A.T.F., la clasa profesorului Alexandru Repan, în regia căruia cânta, dansa și juca într-un musical după* **Bădăranii** *de Goldoni. Cu ingenuitatea unui chip à la Vivien Leigh, cu ochi verzi și splendizi, cu un trup sculptural, cu ambiția înverșunată a unei veritabile Leoaice, frumoasa fată care a așteptat 28 de ani Balul absolvenților, având șansa, imediat după acesta, să calce „cu dreptul“ în teatru, reprezintă un gen de actriță aproape inexistent în teatrul românesc.*

❑ **Cum te simți, la aproape 30 de ani, la „început de carieră“?**

■ Mă bucur, ca și mulți colegi de-ai mei, că a meritat să aștept, pentru a absolvi la clasa profesorului Alexandru Repan, un om și un pedagog extraordinar, care e în primul rând un foarte bun psiholog. Îl interesează foarte mult oamenii, încearcă să se apropie de ei, să-i „citească“ dincolo de aparențe și a avut grijă să ne ia pe fiecare în parte așa cum suntem, diferiți unul de altul, și să ne înțeleagă, să ne „descifreze“ pe rând și să ne facă să ne redescoperim. E unul dintre actorii care au mai și citit câte ceva... care nu s-au mulțumit să fie frumoși, interesanți ca apariție fizică. A „lucrat“ întotdeauna cu imaginea lui.

❑ **Acum vorbim despre tine. Cum ești tu, Simona?**

■ Cred că sunt un om obișnuit. Am dedus asta din reacția celorlalți. Nu-mi place să vorbesc despre mine... Cred că sunt o idealistă. Îmi place să visez, nu prea sunt cu picioarele pe pământ... Dar mă consider norocoasă.

❑ **Joci deja în trei spectacole la Teatrul Mic:** Cum vă place, Noaptea încurcăturilor **și** Cercul**, cu toate că abia ai terminat facultatea.**

■ Și la asta m-am gândit când am spus că mă consider norocoasă. Am fost angajată prin amabilitatea doamnei Leopoldina Bălănuță, care mi-a acordat această șansă, care a avut încredere în mine și căreia îi mulțumesc din suflet. Este și dânsa o mare idealistă, un **om** pe care-l apreciez mult.

❑ **Este în prezent directoarea Teatrului Mic. Eu, ca o feministă convinsă, te întreb: crezi în harul femeilor de a conduce lumea?**

■ Deși nu pot spune că eu sunt chiar o „feministă convinsă“, cred că, prin intuiția și căldura noastră, putem fi bune organizatoare. Nu trebuie să încercăm să fim bărbați sau să fim egalul lor, ci să reușim să punem lucrurile pe picioare tocmai prin feminitate.

❑ **Ți s-a întâmplat vreodată să-ți dorești ceva și să nu obții?**

■ Da, dar am avut puterea să lupt pentru acel lucru chiar dacă am știut de la început că am șanse minime. Și n-am cedat, chiar dacă a trebuit să trec cu capul prin zid!

IOANA FLOREA

MIHAI CĂLIN: „Sunt, totuşi, actor!“

Simpaticului prezentator de concursuri al celui mai apreciat post de televiziune din România la ora actuală – PRO TV – fanii îi spun: „Mişu, dă-mi un autograf pentru mine şi pentru prietena mea, şi pentru bunicul şi bunica...“. Dar lor le e greu să-i aprecieze valoarea profesională care se manifestă, în primul rând, în actorie. Aşa s-a întâmplat că, într-o sâmbătă, când vedeam (a doua oară) spectacolul **Uriel Acosta** *al Teatrului Evreiesc de Stat, o variantă a clasicei* **Romeo şi Julieta**, *iar publicul, neavizat, incapabil de a înţelege o emoţie profundă, s-a comportat nedemn, Mihai Călin mi-a mărturisit:*

■ Cehov are o replică în **Trei surori**: „Grosolănia mă tulbură şi mă jigneşte“. Asta ar trebui să le dea de gândit multora. Mă agasează, mă tulbură şi mă jigneşte un public precum cel de azi, format din puşti care nu au nici o consideraţie faţă de teatru, piesă, actori, şi care apoi se înghesuie la cabina mea. Am dat un singur autograf, în care am scris: „Pentru elevii Liceului «Matei Basarab», cu multă părere de rău că v-am cunoscut personal“.

Prima dată când am văzut spectacolul, acesta a avut un public excepţional, în rândurile căruia am remarcat-o şi pe Maia Morgenstern. Acum, acest spectacol-eveniment n-a avut parte decât de elevi de liceu care strigau: „Bravo, PRO TV!“ în timpul reprezentaţiei...

■ Deocamdată mi se pare amuzant, îmi place că uneori, când mă văd pe stradă, oameniii se uită cu drag şi cu bucurie la mine. Nu ştiu cum o să fie mai târziu, dacă o să mă agaseze popularitatea. Sigur că e frumos ca un actor să facă numai teatru, dar, realist vorbind, nu se poate trăi numai din salariul de actor. Faptul că sunt prezentator la PRO TV nu mi se pare o altă meserie. Nu o fac numai pentru bani; chiar îmi place. Adică e nostim şi nu cred (deocamdată) că îmi afectează profesia pe care o am de fapt.

Pe Mihai Călin l-am remarcat la debutul din filmul „Pepe şi Fifi“, în regia lui Dan Piţa. „Sensibilitate maladivă“, aşa îl caracterizam pe tânărul actor abia ieşit din facultate, care juca (alături de Irina Movilă şi Cristian Iacob) cel mai greu rol – prietenul infirm al protagoniştilor, imobilizat într-un scaun cu rotile, căutând mereu drumul spre Lumină cu ochii, căci doar ei îi rămăseseră întregi. Nişte ochi splendizi, vii. Şi un farmec unic al zâmbetului, care nu seamănă cu al celorlalte vedete masculine ale „noului val“. Datele fizice, remarcabile într-adevăr, egalează cu greu trăirile interioare pe care Mihai Călin le transmitea tocmai prin ne-cuvinte. Contrar aparenţelor, aiuritul de pe micul ecran e doar unul dintre rolurile actorului. Omul e cu totul altfel. Timid, cu bun-simţ (şi cu simţ al măsurii!), interlocutorul m-a cucerit în momentul în care mi-a spus: **„Sunt, totuşi, actor!“**.

Mihai Călin în Peleş Împărat **(anul IV de studenţie)**

■ Am terminat ATF-ul în 1994, intrasem „din prima“, renunţând la Facultatea de Energetică, pe care am urmat-o doar trei ani. Profesor mi-a fost Grigore Gonţa, regizorul spectacolului **Uriel Acosta**. Domnia sa ne-a spus că se simte obligat moral ca, după absolvire, să-i ajute pe cei mai buni studenţi să intre în teatru (alături de mine, evoluează în spectacol doi foşti colegi de an: Marius Drogeanu şi Ovidiu Cuncea). Am făcut în ultimul an de facultate alte două spectacole cu domnul Gonţa. Lucrarea noastră de diplomă am jucat-o nu la Studioul Casandra, ci pe scena Teatrului Naţional: **Numele trandafirului**. La celălalt spectacol pe care l-am lucrat cu dânsul, deşi aveam un rol important, am fost nevoit să renunţ, să mă opresc din repetiţii, pentru că a trebuit să aleg între teatru şi film. Oferta lui Dan Piţa pentru un rol principal m-a făcut să aleg atunci filmul. A fost debutul meu „absolut“, după ce în studenţie filmasem doar un scurt-metraj, la un coleg operator. Pentru „Pepe şi Fifi“ am fost premiat de Uniunea Cineaştilor.

Este un actor de comedie şi de dramă deopotrivă. L-am văzut într-un rol de comedie în **Parcul** *de Botho Strauss, în regia lui Tudor Ţepeneag, apoi, în regia lui Radu Beligan, în* **De partea cui eşti?**

■ Probabil că am fost nemulţumit pentru o scurtă perioadă a vieţii mele, când nu eram distribuit, dar se pare că acum lucrurile s-au aşezat. Toţi actorii trec prin asta, nu poţi să joci doar roluri principale.

Nu crede că popularitatea pe care i-o oferă televiziunea e motivul distribuirii lui mai dese, în ultima vreme. S-a dus la PRO TV pentru că a fost... chemat – şi „s-a lăsat greu“.

■ Nu am avut vreo neîmplinire în teatru pe care mi-am „eliminat-o“ prin televiziune. Sunt foarte ocupat tot timpul. Nu ştiu ce va fi în viitor, dar întotdeauna unui actor i se întâmplă lucruri neprevăzute, de pe o zi pe alta, nu ştii niciodată când sună telefonul şi eşti chemat.

I-ar plăcea să facă mai multă comedie. A dat foarte puţine interviuri, pentru că, în general, nu are de comunicat ceva anume oamenilor prin intermediul presei. Nu se consideră timid, ci chiar foarte sociabil, comunicativ, e deschis la orice „intervenţie“ a celor din jur, numai să fie civilizată. Crede în Dumnezeu.

■ Încerc să mă apropii cât mai mult de El prin tot ceea ce fac. Dar mai calc şi pe alături...

Mihai Călin este un interlocutor perfect. Nici simţul umorului nu-i lipseşte. Şi totuşi, rămâne un mister care te lasă pe gânduri, după o discuţie unde un reportofon strică totul. Nu-ţi mai vine să te uiţi la „Ştii şi câştigi“... Ci doar să vezi şi să re-vezi spectacolele lui de la TES şi de la Naţional, şi „Pepe şi Fifi“... Mihai Călin este actor, înainte de toate. O spun cu mâna pe inimă.

IOANA FLOREA

MIHAELA SÂRBU: „Încerc să nu fac compromisuri“

Revin asupra spectacolului **Uriel Acosta** *de Karl Gutzkow, o excelentă montare a Teatrului Evreiesc de Stat, în regia lui Grigore Gonţa, prezentând-o pe partenera de scenă a protagonistului Mihai Călin, tânăra, frumoasa şi talentata Mihaela Sârbu.*

❑ **Cum de joci atât de mult, deşi ai ieşit abia de doi ani din facultate? Apari în aproape toate spectacolele acestui teatru.**

■ E foarte simplu de explicat. Este o trupă redusă şi, mai ales în spectacolele mari, jucăm majoritatea dintre noi. Eu am avut norocul să joc roluri mai importante în spectacole mai mici.

❑ **Ai intrat la ATF, ca şi Mihai Călin, în anul „deschiderii porţilor“, când a existat sporirea aceea bruscă de locuri, după ce ani de zile erau sute de candidaţi pe un loc...**

■ Da, a fost cea mai mare promoţie a ATF-ului. Am intrat în '90, „din prima“, renunţând la Filologie, unde eram deja studentă. Probabil că, dacă nu intram, aş fi dat în continuare, până luam examenul, pentru că a fost visul meu dintotdeauna să devin actriţă. Iar atâta timp cât îmi doresc un lucru, fac tot posibilul ca să-l obţin. Oricum, mi-am concentrat atunci toate gândurile şi toate forţele ca să intru „din prima“.

❑ **Spune-mi, ai numărat vreodată rolurile pe care le joci la TES?**

■ Nu, dar cred că sunt vreo şapte, dintre care cel din **Uriel Acosta** este rolul meu preferat, până acum. Textul este foarte bine scris. E necunoscut la noi, fiind o premieră pe ţară. Este o piesă scrisă în 1700, în stil shakespearian. Am avut norocul să lucrez cu domnul Grigore Gonţa, care e şi profesor la ATF, şi un regizor nemaipomenit de inventiv, deosebit. Fiind aşadar şi profesor, a putut să ne ajute să ne conturăm mai bine rolurile, din punct de vedere actoricesc.

❑ **Am văzut spectacolul de două ori. Este un fel de** Romeo şi Julieta**...**

■ Personajul meu este, într-adevăr, un fel de Julieta... Piesa e compusă din două părţi – una filosofică, în care există tot felul de discursuri şi raţionamente ale filosofului Uriel Acosta, şi una romantică, sentimentală, care e o poveste de iubire. Aici apare lupta dintre datoria faţă de părinţi şi pasiunea pentru un bărbat. Este un conflict clasic, de fapt. Noi am abordat-o într-un mod romantic, ceea ce e destul de greu, având în vedere felul în care suntem formaţi în şcoală, prinşi de „valul american“, adică de un stil de joc mai firesc. Mi-a fost însă de mare ajutor rolul pe care l-am jucat la Casandra în studenţie; eram tot o tânără care se sinucide din dragoste, în final, şi era tot un rol foarte romantic, în compoziţia căruia intră revolta faţă de societate. Personajele seamănă, din punctul acesta de vedere, şi mi-a fost uşor să duc mai departe rolul de la Casandra.

❑ **Te consideri o actriţă de forţă? Am văzut că... ai!**

■ Nu. Mă consider mai degrabă o actriţă de comedie, dar şi o ingenuă. De sensibilitate, mai degrabă, decât de forţă.

❑ **Cum te-ai acomodat cu limba idiş, în care joci?**

■ Nu sunt evreică, atât cât îmi cunosc eu arborele genealogic... dar am o educaţie germanică, am copilărit în Ardeal (la Mediaş), am făcut grădiniţa în limba germană, şcoala la fel, am făcut la Filologie limbi străine (se ştie că idişul este un dialect german, cu un fond ebraic şi nişte influenţe slave). Pentru mine, limba nu constituie un impediment.

❑ **Cum te simţi pe scenă alături de Maia Morgenstern, în spectacolele unde apare şi ea?**

■ Este extraordinar să joci cu Maia Morgenstern, pentru că e o actriţă foarte deschisă şi comunică foarte mult. Ai ce învăţa de la ea, e efectiv o plăcere să lucrezi şi să te amuzi, totodată, pentru că are simţul umorului. Joc alături de ea în **Cabaret**.

❑ **Simţi că ai ajuns unde ţi-ai dorit?**

■ Nu, asta nu simt şi probabil n-o să simt multă vreme, mai ales pe plan profesional. Se pare că actorii (şi mai ales actriţele) simt că ajung acolo unde-şi doresc când intervin alte lucruri, legate de viaţă, în general, de familie. Nu ştii dacă poţi să ajungi unde-ţi doreşti, în meseria asta. Cred că sunt o idealistă. Încerc să nu fac compromisuri.

❑ **Ai avut contacte cu filmul? „Fizicul“ te avantajează...**

■ Nişte contacte foarte sporadice. Am jucat, într-adevăr, foarte mult la colegii mei de la Regie film, în Institut, în scurt-metraje, roluri foarte interesante. Lucrul acesta mă bucură, pentru că, până la urmă, colegii noştri sunt regizorii care vor face filmele peste zece ani.

❑ **Ce-ţi doreşti acum?**

■ Îmi doresc să joc în continuare roluri cărora să le pot construi personalitatea şi să mă descopăr în continuare prin această meserie, aşa cum am visat de la început.

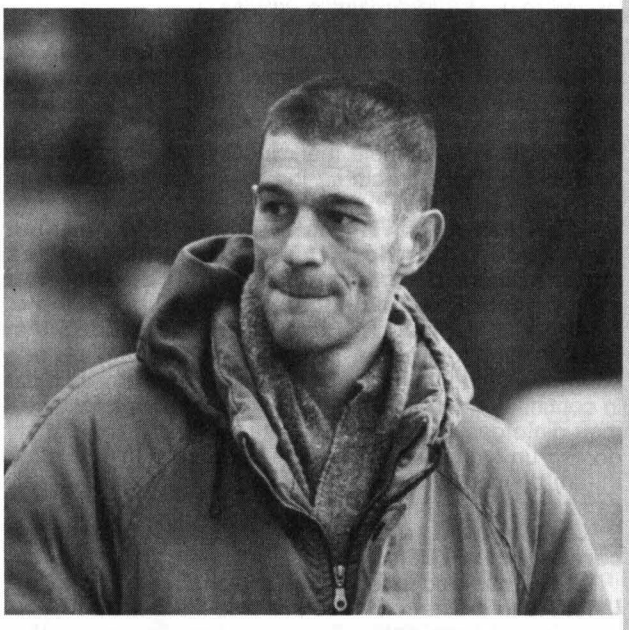
Mihaela Sârbu e o actriţă de viitor. Inteligentă, plină de farmec, cuceritoare. Armonia trăsăturilor e în perfectă concordanţă cu cea interioară. Sunt sigură că vom mai auzi de ea.

I.F.

ZOLTAN OCTAVIAN BUTUC:

„Împotrivire la prejudecată, sau sfidare?“

■ Un interviu?!!! Păi, poate fi un act de confesiune, cu iubire, cu încredere, cu dăruire, sau, dimpotrivă, reţinut, atent, circumspect, foarte pământean, înţelegând prin „pământean“ muritor printre muritori; fiinţe printre fiinţe – şi nu mă grăbesc să le spun „omeneşti“, câtă vreme uşor poţi clasifica oamenii în trei sau mai multe categorii (ne oprim la trei): bipezi, subumani şi, abia mult mai târziu, oameni. Sunt deja în existenţa-mi reprezentanţi ai fiecărei clase... Primilor le-aş închina o rugă la bunul Dumnezeu, ca să-i mântuie, celor din a doua categorie nu le-aş sta în faţă, aş prefera să-i ocolesc din lipsă de timp, iar pe ultimii, dimpotrivă, mai că i-aş provoca. Probabil că, în engleză, cuvântul „challenge“ conţine mai multe dintre sensurile la care m-am referit când am spus „provocare“. Dar să vorbim româneşte. Mă refeream la o provocare „întru iubire“. Nu-mi dau încă seama dacă aşa au fost dintotdeauna oamenii cu oamenii; sau vremile mai grele i-au modificat radical, până la a-i face atât de deosebiţi unii de ceilalţi, de ei înşişi; până s-au uitat pe sine. Cred că acum trăiesc mulţi „uitaţi de sine“ prin preajma noastră şi nu fac prea mult bine în jur. Fără îndoială, au rostul lor, câtă vreme îi poţi lua drept pilde vii a ceea ce nu trebuie să ajungi. Ţine doar de tine ce vrei să ajungi. Tot mai rari sunt aceia pe care să-i urmezi, chiar şi numai pentru o vreme, că doar n-om fi Cristoşi în miniatură! Să-i urmezi. Să-i aştepţi. Să-i iubeşti. Noi iubim cumva pe ruptelea, pe fugă, imparţial. Asta nu e bine. Nu face bine. Observi că nu spun „nu dă bine“. În general, mă interesează prea puţin cum „dă“ un anume gest, act, bârfă. Prea puţin important e ceea ce aud despre mine, de exemplu. Fiindcă ştiu că nu e decât rodul unor preocupări meschine gregare – bârfa. Să-ţi spun altceva. Cât timp mă laşi singur – fără întrebări, care poate n-ar întreba atâtea răspunsuri câte-ţi dau eu, neîntrebat, în acelaşi timp nedorindu-mi să las impresia celui detaşat de constrângeri materiale, lumeşti, cum stă bine unui actor ale cărui mărturisiri pot face uneori deliciul publicului (prieten, duşman, totuna) –, trec rapid de neajunsurile majore ale unei vieţi de salariat... M-ai numit odată, într-un ziar târgumureşean, „vagabond cu alură romantică“. Mi-a plăcut. Poate nu e decât o formă în spatele căreia îmi ascund neajunsurile, neîmplinirile, fără însă a-mi nega firea. Şi poate e mai bine aşa. Poate. Nu afirm. Ceea ce afirm, însă, e că mi-aş dori să cunosc şi reversul stării de acum. Şi mă văd, dacă vrei, într-o maşină bună cu care să-mi permit luxul (şi fii atentă ce înţeleg eu prin lux!) de a-mi cunoaşte ţara, în ieşiri de câteva zile, prin toate locurile încă nevăzute. Se spune că-i frumoasă. Nu ştiu. Dacă o să coroborez afirmaţia



deja consacrată cu proverbul „Omul sfinţeşte locul“, ajung direct la zeflemeaua, şi ea deja consacrată, „Am o ţară frumoasă, păcat că-i locuită“. Mă opresc aici cu „speranţele“ mele, ca să nu dau idei. Sunt bântuit de idei. Ce păcat că nu le văd mergând decât înspre utopie! Cred că viaţa este un fapt de dincolo de om. De aceea mi se pare cretin să pun preţ pe altceva decât pe ea. Cel mult, pe moarte, dacă vrei; cum însă la a mea vor asista alţii, o las deoparte. Deocamdată. Sunt gânduri care privesc dezvoltarea mea spirituală, la care râvnesc să ajung. Le cunosc şi, totuşi, nu le simt pe dinlăuntru, plenar. Ca şi cum le-aş fi îmbrăcat, la un moment dat. În fapt, le-am gândit. Ceea ce mi se pare semnificativ. Exemplu: Ce e mai important? Un premiu, admiraţia spectatorilor, „preţuirea“ colegilor, sau un prieten, un copil, o femeie a ta, căreia îi spui poetic „o iubită“? Evident că nici una fără cealaltă. Totul, pe cât se poate. Nu ştiu dacă-i mai de preţ să trăieşti mult şi cumpătat, sau puţin şi tumultuos. Şi, iată, parcă am emis o prejudecată. Prejudecata de a crede că trebuie să fie una sau alta. De ce nu se poate să fie toate? Cred că repede ajungem pradă prejudecăţilor. Iar tehnologia de spargere a lor ar fi o „şcoală“ la care m-aş înscrie primul. Vezi, nu ştiu cum se cheamă nevoia asta: împotrivire la prejudecată, sau sfidare?

A consemnat
IOANA FLOREA

Sub... steaua roşie, un dramaturg fără stea

S-au împlinit, cu nu prea multă vreme în urmă, nouăzeci de ani de la naşterea lui Mihai Beniuc (20 noiembrie 1907, Sebiş, judeţul Arad). Mai nimeni, în presa pe care am răsfoit-o, nu a găsit de cuviinţă să facă vreo menţiune. Mi se pare exagerat, chiar şi pentru „toboşarul" unor timpuri care, sper, s-au dus. S-ar putea să apară totuşi câte o însemnare în care opera „omului cu barda" să fie luată în discuţie. Am însă îndoieli că se vor face acolo referiri la productele sale dramatice. Probabil nu. Şi nici n-ar fi de mirare.

Copil de ţărani, Mihai Beniuc îşi face studiile medii la liceul „Moise Nicoară" din Arad (1921–1928), înscriindu-se apoi la Facultatea de litere şi filosofie (secţia Psihologie) a Universităţii din Cluj. După absolvire, obţine o bursă care îi oferă prilejul de a se specializa, la Hamburg, în psihologia animală şi comparată (1932–1933). În 1934, şi-a susţinut doctoratul. Este epoca în care, după propriile mărturisiri, simte tentaţia politicii, cu neascunse simpatii pentru mişcarea de stânga. În ţară, lucrează până în 1938 ca preparator la Institutul de psihologie experimentală din Cluj, din 1943 fiind asistent, iar între 1943 şi 1946, profesor. Consilier cultural la Ambasada română din Moscova (1946–1948), din 1943 deţine, în scară ascendentă, importante funcţii în Uniunea Scriitorilor. Ales, în 1950, preşedinte, avea să-şi atragă curând ostilitatea confraţilor de breaslă pentru comportamentul abuziv, cu porniri discreţionare; în 1964 va fi debarcat, după o Consfătuire de pomină. În intervalul 1965–1974 a funcţionat ca profesor la Facultatea de filosofie (secţia Psihologie) a Universităţii din Bucureşti. Deputat în Marea Adunare Naţională, Mihai Beniuc a fost şi membru al Academiei. Încetează din viaţă la 26 iunie 1988, în Bucureşti.

A debutat, ca elev, în foaia „Laboremus" a liceului „Moise Nicoară", cu o traducere în versuri şi două însemnări de recenzent. În 1928 se vede publicat în „Bilete de papagal". Cu poeme, cronici, articole politice şi literare, scrise adeseori în ton polemic, este prezent în publicaţii ca „Abecedar" (Brad, 1933–1934), „Pagini literare" (Turda, 1934 ş.a.). „Societatea de mâine", „Azi", „Gând

românesc", „Ţara nouă" (Cluj, 1934–1940), unde foloseşte şi pseudonimul Pavel Micu, „Lumea"; după 1944, va colabora la „Scânteia", „Scânteia tineretului", „Contemporanul", „Viaţa românească", „Gazeta literară", „România literară" şi încă altele.

În judecăţile asupra fenomenului literar (intervenţii reunite, în parte, în culegerile „Despre poezie", 1953, „Poezia noastră", 1956, „Meşterul Manole", 1957), oscilând între rigidităţi dogmatice şi observaţii pertinente, Beniuc practică un militantism ce se revendică din concepţia marxist-leninistă despre artă. Combativitatea lui eşuează însă, nu de puţine ori, în acel derizoriu pe care îl pecetluiesc formulele pompoase desprinse din schema de gândire a realismului socialist. Răfuindu-se cu „detractorii", exponenţi – observaţi limbajul jdanovist! – ai mentalităţii burgheze „pestilenţiale", polemistul nu are dubii că s-ar situa pe o altă poziţie decât pe cea mai „justă". Obedienţa lui faţă de învăţătura Partidului, a cărui „stea roşie" îl călăuzeşte, este într-adevăr remarcabilă.

Un poet spornic a fost, de-a lungul întregii cariere, Mihai Beniuc, productivitatea lui manifestându-se, după „Cântece de pierzanie" (1938), în numeroase volume, printre care „Un om aşteaptă răsăritul" (1946), „Inima bătrânului Vezuv" (1957), „Materia şi visele" (1961), „Patrula de noapte" (1975), „Elegii" (1979), „Lupta cu îngerul" (1980). Un vers energic, şi în profetismul răspicat şi în exuberanţa chiuitoare, exhibă, într-o rostire cu accent ardelenesc, primele „cântece" ale focosului bard. Aşteptând „zorii unei alte ere", cu valuri de lumină revărsându-se dinspre Răsărit, pătimaşul, arzând de nerăbdare, se vrea a fi „toboşarul timpurilor noi". Cu anii, păstrându-şi crezul de comunist indomptabil şi „mândria de-a rosti partid", cântăreţul se simte tot mai împresurat de nelinişti, tristeţea se înstăpâneşte asupră-i, iar tema iubirii, în această lirică evoluând spre reflexivitate, se împleteşte din ce în ce mai des cu aceea a singurătăţii, sub înfiorarea unor „amurguri mov".

În afară de „Cântec despre oastea lui Igor", Beniuc a tradus din Apollinaire, Attila József, Baudelaire, Goethe (un mic fragment din **Faust**), Hölderlin, Karel Jonckeere, Vladimir Maiakovski, Thomas Moore, Pablo Neruda, Petöfi Sándor, Edgar Poe. Împreună cu Emma Beniuc, a transpus în româneşte romanul „Thérèse Desqueyroux" de François Mauriac.

În proză, după culegerea de nuvele „Ură personală" (1955), scriitorul publică, în 1959, romanul „Pe muche de cuţit", unde zelul partinic îi impune să împartă strict personajele în buni şi răi, răi fiind toţi aceia care nu au „conştiinţă de comunist". Numit, în bătaie de joc, Marele Anonim, Lucian Blaga e portretizat cu pana otrăvită a unui resentimentar. Alte romane ale lui Mihai Beniuc sunt „Dispariţia unui om de rând" (1963), ambiţionând să aducă un omagiu omului simplu, purtător de calităţi alese, şi „Explozie înăbuşită" (1971), care basculează între epic şi psihologic.

Ca dramaturg, a repurtat un succes de conjunctură, fiind supraevaluat de o critică din cale-afară de receptivă la (pseudo)-argumentul ideologic. Piesa **În Valea Cucului** (în volum, în 1959), apărută şi în „Viaţa românească" (în acelaşi an), a avut premiera pe data de 23 februarie 1959, la Teatrul Naţional din Bucureşti, în regia lui Sică Alexandrescu; în rolul principal, Grigore Vasiliu Birlic. Cu un subiect amintind de nuvela lui Beniuc, „Hada lui Vârnav", comedia aceasta uşurică pledează cu sârg pentru iluzoriile

binefaceri ale colectivizării. Într-o opoziţie tipică pentru scrierile cu ţel propagandistic, conflictul opune forţele adică pozitive, reunind pe entuziaştii campaniei de „întovărăşire", elementelor pasămite distructive, care nu s-ar da în lături de la nimic în acţiunea lor destabilizatoare. Lui Toma Căbulea, un bătrân pe cât de hâtru, pe atât de vigilent, îi vine ideea şireată de a demasca uneltirile perfide ale „duşmanului de clasă" cu ajutorul unei piese de teatru (intitulată, cu aluzie clară, „Reţeaua subterană"), parastisită de nişte consăteni la căminul cultural. Până atunci, „tâlharii" (un fost avocat, un profesor cu trecut legionar, precum şi chiaburul, ajuns preşedinte de întovărăşire, Mitru Colac, zis Holdemulte) mai încearcă să pună beţe în roate, dar, cu toată încrâncenarea lor, se vede bine că sunt stăpâniţi de frică. Singura care nu se teme este apriga Ana Lupoaia, personaj cu un anume contur. Prin dibăcia celor implicaţi în spectacolul demascator, graţie şi omniprezentei Securităţi, atotştiutoare şi atotputinte, „adevărul" tovarăşilor dornici de socialism iese neîntârziat la lumină; „răii" se dau, prosteşte, de gol, fiind înhăţaţi pe dată.

Printr-o amuzantă, dar explicabilă răsturnare de sensuri, lectura piesei dă la iveală şi tâlcuri care autorului nici nu i-au trecut prin cap. S-a întâmplat asta şi altor dramaturgi (am văzut, printre altele, cazul lui Radu Boureanu). Tocmai replicile taberei „negativilor" (despre „sila" exercitată de autorităţi ca să forţeze „înscrierea", despre „minciuna comuniştilor" şi nefasta îngrădire a „colectivei", care-i „lucrul Satanei") îşi dezvăluie temeiul indiscutabil, în vreme ce lozincăria (despre tăria şi infailibilitatea Partidului în „lupta pentru socialism") prin care autorul îşi pavoazează compunerea apare mai mult decât jenantă. Încât, fără nici un paradox, profetic nu este, câtuşi de puţin, discursul beniucian, cum pretenderiseşte, clarvăzătoare se dovedesc a fi oţărîrile Lupoaiei, care aşteaptă să vadă „steagurile roşii" doborîte de pe acoperişuri. Presărat cu pilde în exces şi colorat cu lexic ardelenesc, textul e tendenţios şi mistificator, neîmpiedicându-se de vreun scrupul.

Piesa **Întoarcerea** (1962), publicată şi în „Viaţa românească", a fost jucată în premieră la 27 noiembrie 1960, pe scena Teatrului Municipal; în distribuţie: Ştefan Ciubotăraşu, Septimiu Sever, George Măruţă, Gina Petrini. Ca şi în alte scrieri ale lui Beniuc, acţiunea este plasată în Ardeal şi ea se desfăşoară pe două planuri (trecut-prezent) interferente. În organizaţia de partid a unei fabrici de unelte agricole, câţiva membri cu funcţii de răspundere iau în discuţie cererea de primire a unui individ dubios, Filip Lungocea. Examinându-i „dosarul" cu suspiciunea care, de altfel, e un semn al epocii, ei aruncă din când în când priviri spre trecutul lor de luptă în slujba cauzei. Epicul se întreţese cu (ceea ce ar vrea să fie) eticul într-o urzeală pe care dramaturgul pare s-o fi vrut mai vag supusă canonului tipologic şi conflictual; însă nuanţările sunt părelnice. Oportunistul Filip, păcătos dar abil, e dovedit acum ca sabotor, blestemăţiile lui aducând prejudicii întrecerii socialiste în plin avânt. O bolşevică, un ofiţer sovietic, cum şi o exprimare pătrunsă de ţanţoşe îndoctrinări (şi nescutită de „ingredientul" unor impenetrabili termeni tehnici) tincturează conformist această piesă, care, bine-înţeles, nu pierde ocazia de a săvârşi ritualicele închinăciuni către partid. Cum forţele binelui reperează fără greş şi neutralizează orice vrăjmaş, finalul, cu intonaţii ca şi imnice, e de un optimism însufleţitor...

Poemul dramatic, în versuri şi proză, **Horea** (1986) reia unul dintre motivele liricii lui Beniuc („legendele lui Horea-mi curg în sânge"). În „ţara de pierzanie" a Transilvaniei, iobagii, împilaţi de nemeşime, se răzvrătesc. Cruzimea lor, pe măsura suferinţelor îndurate, e înspăimântătoare: taie capete, dau foc la castelele grofilor, nimicesc. „Tumultuanţii" sunt conduşi de Horea, „Craiul Munţilor", de Cloşca şi Crişan, cărora li se alătură misteriosul Chivără Roşie (evocat, cândva, şi într-un impetuos poem). Mihai Beniuc transpune fila de istorie într-o simbolistică impregnată de elan revoluţionar, punctată liric, metaforic. Autorul dramatic recuperează aici întrucâtva, şi nu fără folos, uneltele poetului.

FLORIN FAIFER

Teatrul ieri

Raţiunea şi... „bestia"

Acum, când fac aceste însemnări, suntem încă în anul (de tranziţie...) 1997. Mă uit, ca să zic şi eu că pun în spectru un bilanţ, prin lista mea de articole, redactate pentru vreo trei dicţionare care, cred, n-or să apară niciodată. Nu e deloc un motiv de bună-dispoziţie. Ca să nu mă covârşească sentimentul zădărniciei, caut şi eu să salvez ce se mai poate din acest dezastru. Nu e prima oară când vorbesc despre asta, îmi cer iertare că mă repet. **Deci** (cuvântul zilei!), parcurgând „portofoliul" meu de autori, dau peste un scriitor de la a cărui ivire pe lume şi de la al cărui tragic sfârşit se împlinesc nişte cifre rotunde. Un autor dramatic de **ieri**, care merită să ne oprim, pentru o scurtă ochire, asupră-i. Fie şi pentru că în epocă era, se poate spune, un personaj.

Să-l lăsăm să intre în scenă. Probabil că nu îl (re)cunoaşteţi: este George Diamandy. O figură, într-adevăr. Dacă opera lui este cum este, el a avut, în orice caz, un destin. S-a născut la 27 februarie 1867 în comuna Idrici, din judeţul Vaslui. Părinţii, Ion (Iancu) Diamandy, cunoscut ca membru al Junimii, primar de Iaşi şi senator, şi Cleopatra (născută Catargiu), au ţinut să-i dea o creştere aleasă. Încheind cursul primar la Bârlad, băiatul e înscris la Institutele Unite din Iaşi, unde recalcitranţele prin care se „remarcă" îi conturează foarte devreme firea independentă, de frondeur. În ultima clasă de liceu el scoate o revistă litografiată, cu titlu ironic, „Culbecul". După ce îşi ia bacalaureatul, intră voluntar în armată (la artilerie), dar şi aici, se putea altfel?, are repetate ciocniri cu superiorii.

Crezându-se mare arheolog, George Diamandy dă un timp semne că s-ar fi pasionat de această disciplină care îi excită fantezia şi chiar îşi publică în „Contemporanul" (din 1887) unele păreri. E şi membru corespondent al Societăţii de arheologie din Paris. În capitala Franţei, unde îşi face studiile juridice, tânărul moşier cu febrilităţi reformiste (altminteri, monarhist) intră în contact

cu cercurile socialiste. Primea destui bani de acasă ca să-şi permită să editeze o revistă, şi încă una de profil marxist, „L' Ere nouvelle" (1893–1894), în paginile căreia inserează texte ale unor ideologi de rezonanţă.

Apucase şi el să se afirme întrucâtva, prin spiritul lui de farsă, dar nu numai. La Bruxelles, de pildă, prezidează primul congres internaţional al studenţilor socialişti. E prezent cu puncte de vedere îndrăzneţe într-o seamă de publicaţii franţuzeşti de antropologie, sociologie, drept ş.a. Revenit în ţară la finele anului 1894 (după ce îşi luase licenţa), i se încredinţează funcţia de prim-redactor al ziarului „Lumea nouă" (1898–1899). Acum se lansează excentricul gazetar într-un gen publicistic inedit la noi – interviul. Om de spirit, având întotdeauna ceva interesant de spus, ia cuvântul cu destul succes la diferite întruniri publice.

E rampa lui de lansare spre deputăţie. Între 1901 şi 1917, George Diamandy evoluează în Parlament, în toate legislaturile liberale. Împreună cu grupul aşa-numit al „generoşilor", trecuse aşadar la liberali. Îi va părăsi mai târziu şi pe aceştia, optând pentru Partidul Muncii, la întemeierea căruia participase. S-a numărat printre fondatorii Asociaţiei autorilor dramatici. Din martie 1914 până în august 1915 deţine funcţia de director general al teatrelor. Intrat, în 1911, în Societatea Scriitorilor Români, în 1914 este ales preşedinte.

Era bolnav, grav bolnav de inimă, lumea se mira cum de mai trăieşte. Dar şi mai tare s-a mirat văzându-l că pleacă pe front, ca să ia parte la campaniile din est. Spirit de aventură? Sau încerca să-şi apere crezul cu arma în mână. Încercat tot mai des de crize de anghină pectorală, se vede nevoit să se întoarcă la Iaşi, unde, cu cizmele sale de iuft şi cămaşa de stambă roşie, aduce cu un agitator bolşevic. Cum se simţea rău, se decide să plece în fine pentru tratament în Anglia. Mai întâi, se opreşte la Petrograd, întâlnindu-se cu fratele lui, Constantin, care era aici ministru. Se îmbarcă apoi pe un vapor la Arhanghelsk, pornind în ceea ce avea să fie ultima sa călătorie. În timpul unei furtuni, „inima smintită" a lui George Diamandy nu mai rezistă. Potrivit obiceiului marinăresc, trupul celui mort e aruncat în mare, în dreptul Insulelor Shetland, din Marea Nordului. Asta se întâmpla la 27 octombrie 1917. Nefericitul n-a mai apucat să afle despre asaltul Palatului de iarnă...

După debutul la „Contemporanul" (1887), George Diamandy colaborează – cu schiţe, note de drum, comentarii politice, câte o scenă din piesele lui de teatru sau câte un mic eseu – la „Munca", „Voinţa naţională" (1908), „L'Indépendance roumaine" (1915–1916), „Viitorul" (1911–1913), „Rampa" (1912), „Flacăra" (1912–1916), „Le Courrier du Danube" (1913), „Semnalul" (1913), „Viaţa Românească" (1913), „Universul" (1913, 1916), „La Roumanie" (1914), „Versuri şi proză" (Iaşi, 1914), „Capitala" (1916), „Noua revistă română" (1916), „Rampa nouă ilustrată" (1916), „Ziarul meu" (1916). În 1910, editează „Revista democraţiei române" (1910–1911), unde încurajează anchetele sociologice în mediul sătesc. A semnat şi cu pseudonimele Gh. Despina, Ion Marvila, Ne om. În broşuri, şi-a tipărit discursuri ţinute în Adunarea deputaţilor, analize de politică externă, impresii de călătorie („Impressions de Turquie", 1910), precum şi o clarvăzătoare luare de poziţie privind doctrina şi tactica socialistă.

În teatru, Diamandy, care e departe de a fi un virtuoz al tehnicii specifice, dă adesea curs înclinaţiei lui de a diserta pe teme care îl preocupă, de la artă la politică şi economie. De aici, o anume răceală a acestor piese, cărora cerebralitatea dramaturgului le infuzează o bună doză de abstract. Personajele devin, în acest fel, agenţii unei demonstraţii, ceea ce le condiţionează strict conduita dramatică. În rest, aplombul şi scăpărarea unor replici întreţin o spectaculozitate de salon.

„Schiţa dramatică" **Bestia** (1910; premiera – la Teatrul Naţional din Bucureşti, în acelaşi an) este, în fond, un studiu de caz. Peste măsură de rea şi vanitoasă, Nineta apare ca o neurastenică pe care lecturi anapoda au dezechilibrat-o cu totul. Feminismul ei oţărît trădează un egoism maladiv, cu monstruoase excrescenţe. Detestându-şi soţul, considerat un agresor, ea refuză cu oroare condiţia matemităţii, care i-ar anihila, chipurile, personalitatea. Nici o „enigmă" în nacafalele acestei isterice care, chiar dacă se supune unei operaţii de mutilare, rămâne robită simţurilor, „bestiei" ce sălăşluieşte în fiecare. O plăsmuire artificială este soţul detestat, Grigore Cormon. Cu cinstea lui fără umbre, el se comportă în toate împrejurările ca un idealist convins că bunătatea va salva lumea. Fire raţională, tânjeşte totuşi după iubirea care poate da sens creator unei existenţe. Bine-înţeles că până la urmă binele triumfă, umilind răul întruchipat de o strecheată.

O temperamentală fără simţ moral, înrudită oarecum cu antieroina din **Bestia**, se agită patetic în **Dolorosa** (premiera – în 1911; s-a publicat un scurt fragment în „Flacăra", 1912). Iubită de pictorul Scoruş, pentru care femeia e o creaţie sublimă, mai presus de opera de artă, Tudora face o patimă devastatoare pentru un alt pictor, Arnota, care însă o priveşte doar ca pe un model de inspiraţie. Ca să-i câştige afecţiunea, Tudora se dăruieşte lui Scoruş, cerându-i în schimb să distrugă pânza „Veşnica întrebare", o capodoperă a cărei iradiere de sublim şi de mister stâmise pizma confratelui. Îngrozit de un asemenea gest, Arnota o părăseşte pe exaltata doritoare de senzaţii.

Tezistă şi cu obişnuitul chef de teoretizări (despre soartă, rasă, credinţă ş.a.m.d.), drama **Tot înainte** (1910; premiera – în 1914) propagă efuziunile unui francofil, amator de soluţii utopice. Având bani, deci forţă, Héquet, directorul unei fabrici de muniţii, se însingurează în această trufie, învecinată primejdios cu orbirea (de altfel, personajul îşi pierde, la propriu, vederea). Va intra în conflict cu lucrătorii nemulţumiţi, solidari în hotărîrea de a declanşa o grevă. Criza se stinge graţie reformistului socialist Jean Héquet, fiul patronului; acesta găseşte calea – „cooperaţia", prin care „munca" şi „capitalul" se înfrăţesc. Transfiguraţi de fericire, toţi, de la mic la mare, ţin în mână ramuri înflorite de cireş,

zâmbind încrezători – într-un candid final alegoric – spre viitorul îmbietor.

„Povestea vitejească" **Chemarea codrilor** (1913) a recoltat la premieră (1912) ropote de aplauze. Se revelează în acest melanj de poem şi baladă, cu jocuri şi cântece (întocmai ca într-o operetă), un alt George Diamandy – unul care mizează pe sentimente, nu doar pe idei în conflict. După un prim act plasat într-un patriarhal Ev mediu de convenţie – acţiunea se petrece în vremea lui Petru Rareş –, aducând în scenă boieri şi jupânese, stareţi, răzeşi, lotri, plăieşi, partea a doua capătă turnura unei idile. O idilă (între Ioniţă, nepotul domnitorului, şi Anca, fiica pădurilor) plină de alinturi, emanând o poezie naivă. Pe neaşteptate, năvălesc tătarii şi, după o rapidă încăierare, vindicativul han Gherai iese învingător. Ca să salveze viaţa iubitului ei, Anca se lasă pângărită de păgân, pe care, pândind un moment prielnic, îl ucide. Ipocrita Curte, prefăcându-se a nu-i înţelege jertfa, o osândeşte să se închidă pentru tot restul zilelor între zidurile unei mănăstiri. Viteazul Ioniţă, în care se deşteaptă „firea străveche a românului de codru", se împotriveşte însă acestei decizii iscate din prejudecată. În sonurile doinei din caval, cei doi tineri sunt gata să răspundă „chemării codrului", apelului naturii păstrătoare a adevărului şi libertăţii. Din limbajul cu tentă arhaică şi accent moldovenesc, autorul obţine, ici şi colo, efecte comice. Dincolo de lejerităţi şi stângăcii, evocarea rapsodică a lui George Diamandy nu e lipsită de culoare şi are un anume fior.

O cădere a fost, la premiera din 1919, comedia **Una dintr-o mie**, cu hazul ei căznit, poticnit în vulgarităţi. Satira politică „în trei acte şi un banchet" **Raţiunea de stat** (o scenă s-a publicat în „Flacăra", 1912) batjocoreşte cu oarecare vervă bufă demagogia cinică a unor politicieni veroşi. Sceneta **Strună cucoane** şi comedia-farsă **Hămăiţă** nu s-au jucat, iar din „fantezia" **Regina Lia** a apărut, în „Flacăra" (1914), un foarte scurt fragment. **Gheorghiţă Făt-Frumos** este o „năzdrăvănie" pentru copii, muzica la acest libret fiind compusă de Alfonso Castaldi.

Un umor livresc tincturează istorisirile de vânătoare şi, tot aşa, relaţiunile de voiaj, unde, cu neastâmpărul şi gustul lui pentru neprevăzut, George Diamandy surprinde amuzat un pitoresc văzut ca împestriţare a realului, dar şi ca reflex al unui insolit frapant. O undă de bizarerie există în volumul „Nuvele" (1916), care amalgamează o sentimentalitate ţinută în frâu cu îngândurări de intelectual ce cunoaşte preţul iluziei. Femei pierdute, exaltaţi artişti boemi, rurali violenţi până la crimă se perindă în acest proze care cultivă contrastul şi încearcă să speculeze conflictul dintre instincte şi voinţa dominată nu rareori de impulsul iraţional al patimii. O naraţiune compozită, presărată cu sarcasme şi paradoxuri, este „Ne om" (1908), jurnalul convulsiv, tensionat al unui cardiac ce îşi trăieşte spaimele şi suferinţa, halucinant, ca pe o experienţă-limită. Moartea stă la pândă, aşteptând să-şi înfigă gheara în biata fiinţă pe care privilegiul cugetării sclipitoare nu o face mai puţin vulnerabilă.

FLORIN FAIFER

Primim la redacţie

Către: Revista TEATRUL AZI
În atenţia Domnului DUMITRU SOLOMON – Redactor şef

Stimate Domnule DUMITRU SOLOMON,

După ce cu ani în urmă aţi găzduit cu justificată (?) generozitate invectivele unui Hamlet de provincie la adresa celor care contribuiau la reuşitele de excepţie ale unui Teatru Naţional, descopăr într-un articol apărut în nr. 10-11/1997 al revistei pe care o conduceţi, nominalizarea subsemnatului ca director al secţiunii OFF a Festivalului Naţional de Teatru.

Permiteţi-mi, în virtutea dreptului la replică să resping în totalitate paragraful în care sunt nominalizat şi admonestat de către semnatara articolului, fiindu-mi greu să accept insinuări ca „moştenire etnogenetică", „jocurile erau deja făcute" etc.

Precizez că nu am făcut alte jocuri, în afara celui de a coordona programarea spectacolelor acelor teatre care au dorit să fie prezente în Bucureşti, cu titluri neincluse în selecţia festivalului. Iar Teatrul NOTTARA, pe care-l reprezint, a dorit să reamintească valoarea demersului său prin prezentarea a două spectacole: **Cazul Gavrilescu** – regia Gelu Colceag şi **Aşteptându-l pe Godot** – regia Dominic Dembinski.

Astfel, la rugămintea organizatorilor festivalului am menajat programul deja alcătuit, dând şansă oricărui iubitor de teatru de a putea viziona toate spectacolele, inclusiv cele din OFF. Printr-un singur telefon speculaţiile pe care le incriminez ar fi putut fi evitate.

Cu speranţa că aceste rânduri vor putea înlătura cititorului confuzia creată de paragraful menţionat în legătură cu activitatea mea, vă mulţumesc pentru atenţie şi vă asigur de preţuirea mea.

Bucureşti, 27 ianuarie 1998

VLAD RĂDESCU
Directorul Teatrului NOTTARA

Stimate domnule Vlad Rădescu,

După cum puteţi constata, găzduim cu generozitate (fără semnul întrebării) orice opinie legată de problemele teatrului românesc.

În altă ordine de idei, „nominalizarea" dumneavoastră ca director al secţiunii **off** a Festivalului Naţional de Teatru a emanat de la conducerea acestuia, nu de la noi. În privinţa moştenirii etnogenetice, oricine citeşte întregul articol, şi nu doar paragraful în chestiune, se poate lesne lămuri că sintagma se referă la balcanismul nostru al tuturor, nu la o persoană anume. „Speculaţiile" pe care „le incriminaţi", privitoare la programul „menajat" de dumneavoastră, s-au ivit din însăşi fizionomia numitului program, adică din compoziţia lui. Cu speranţa că răspunsul nostru v-a risipit confuzia creată de paragraful menţionat, vă asigurăm de simpatia noastră intactă.

■ TEATRUL AZI

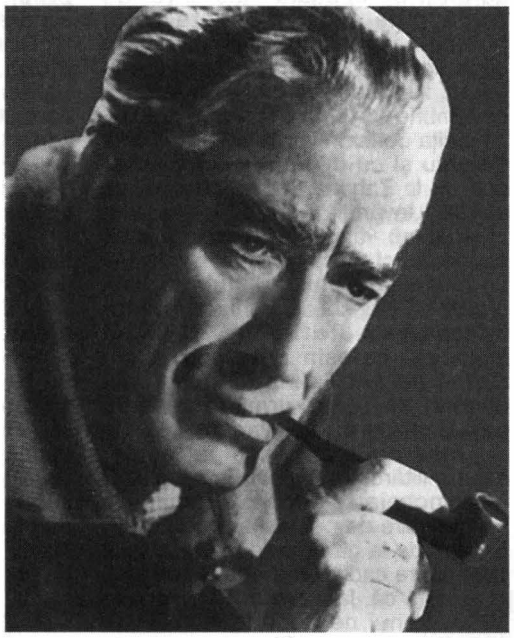
Neastâmpăratul Puiu

După câţiva ani de aşteptare prin rafturile teatrelor, piesa **Cometa** înregistrează un imens succes datorită tânărului Ion Iancovescu. Avea numai 23 de ani când a fost numit societar al Teatrului Naţional. Pleacă pe front în primul război mondial şi, reîntors, înregistrează un nou succes cu **Fata din dafin** de Adrian Maniu şi Scarlat Froda.

În stagiunea 1918–1919 este angajat la Teatrul „Regina Maria", unde face marele succes cu **Cafeneaua cea mică** de Tristan Bernard, pentru ca, imediat, împreună cu Elvira Popescu, să deschidă Teatrul Mic din Piaţa Palatului, transformând fiecare premieră într-un triumf. Cu **Patima roşie** de M. Sorbul entuziasmează publicul francez şi pe ministrul artelor, Léon Bernard, care îi decorează pe interpreţi. Întorşi în ţară, Louis Verneuil o solicită pe Elvira Popescu să joace un rol la Paris într-o piesă a sa, în condiţii materiale excelente. Ideala pereche de comedieni se desparte.

Iancovescu porneşte în căutarea unui alt teatru. Colindând străzile, s-a oprit pe Sărindar, în dreptul varieteului „Alhambra". Străfulgerat de un gând, a intrat şi l-a convins pe antreprenor că „este exclus ca la un teatru condus de Iancovescu să nu vină lume".

Toată vara Iancovescu a petrecut-o pe şantier. Devizul iniţal fiind depăşit, a semnat poliţe în disperare... În fine, în zgomot de ciocane şi ferăstraie, s-a născut un nou teatru, Teatrul „Fantasio". Între timp, s-a repetat de zor **Maimuţa care vorbeşte** de René François şi, în seara zilei de 27 septembrie 1926, s-a dat premiera: un mare succes! Elvira Popescu, venită de la Paris, apare în următoarea premieră, convingându-l pe Louis Verneuil să joace şi el un rolişor în româneşte. Următoarea premieră, **Azais**, are şi ea succes şi îi dă prilejul lui Tudor Arghezi să consemneze: „Calitatea esenţială a bardului de atitudini şi încarnări care-i Puiu Iancovescu consistă în a covârşi sistematic pe autor". Revenit dintr-un turneu, Iancovescu află că teatrul pentru care se străduise atâta a fost închiriat unei alte persoane.



În 1932, devine asociatul lui Sică Alexandrescu şi transformă varieteul „Chat-Noir" de la Palatul Eforie într-o cochetă sală de teatru, jucând, în 1934, **Împăratul** de Luigi Bonelli, o mare biruinţă a sa. Doi ani mai târziu, punând, împreună cu actorul Ionel Ţăranu, bazele unui nou teatru pe Sărindar, Teatrul „Modern", dărâmă câteva magherniţe din împrejurimi şi transformă clădirea în cea mai utilată sală de teatru bucureşteană. Apare cu enorm succes în **Afacerea Kubinski** de F. Laszlo şi în **Regele**. Dar Puiu Iancovescu „dezertează" din nou. Îl întâlnim alături de Maria Filotti în **Filomena se mărită (Filumena Marturano)** de Eduardo De Filippo. Să menţionăm şi apariţia sa în rolul Rică Venturiano din **O noapte furtunoasă** – în 1930 –, spectacol pus în scenă de Sică Alexandrescu şi care i-a mai avut în distribuţie pe V. Maximilian, Gh. Timică, Maria Filotti.

O dată cu venirea la putere a regimului comunist, Iancovescu a protestat prin nesupunere, având de suportat, de aceea, multe privaţiuni. Refuză să se încadreze într-un teatru de Stat, preferând să prezinte programul la circ, împreună cu câinele său. Numai o seară însă, fiindcă i se interzice şi acest lucru, aşa că, vrând-nevrând, la 1 octombrie 1949 se angajează la Teatrul Naţional. Dar activitatea lui în această instituţie n-a mai avut strălucirea de odinioară.

Ion Iancovescu a fost un boem. „El nu are nevoie să simuleze inteligenţa. E deştept cum sunt alţii frumoşi, din binefacerea zeilor", nota un contemporan al său. Dar crezul vieţii şi l-a sintetizat cel mai bine în testamentul său artistic: „Eu doresc să las teatre create de mine şi, dacă din rolurile mele nimic nu va mai rămâne când n-oi mai fi, în schimb teatrele înfiinţate de mine vor sta în picioare, mândre şi trufaşe, glăsuind toate în impunătoarea lor neclintire: pe aici a trecut Iancovescu".

CONSTANTIN DINESCU

PRIN ABURUL AMINTIRII

Zarvă mare pe culoarele direcţiei Teatrului Naţional din strada Câmpineanu. Pe lângă atâtea probleme, una în plus: înlocuirea celor zece actori care au primit ordine speciale de încorporare. Tot amânând armata, pentru a-şi termina studiile, au uitat de această îndatorire. Se caută rude sau cunoştinţe care, punând o vorbă bună, să îndepărteze clipa sorocită pentru prezentarea la oaste. Aşa se face că, în ziua de 2 decembrie 1949, în biroul directorului, cu lădiţa de lemn la picior, doar Toma Caragiu şi cu mine ne luăm rămas-bun de la Zaharia Stancu. Restul, va să zică, „învârtiţi"!

– Să nu vă faceţi breasla de râs!, spune directorul şi ne întinde mâna şi un bileţel. Cu fiţuica fluturând, mai urcăm un etaj şi casierul ne onorează cu câteva sute de lei, provizie financiară ca ostaşi. A doua zi, din curtea cazărmii de pe Plevnei, mă despart de Toma, urmând cadenţa paşilor cazoni ai unui sergent.

După două zile, echipat ostaş, salut milităreşte teiul lui Eminescu. O lună încheiată, după exerciţiile de aclimatizare de pe dealul Sorogarului, privesc de la gard, cu admiraţie, teiul peste care cad mereu straiele cerului.

Şi iată că, la începutul lui ianuarie 1950, trenul ne duce la Roman, la sediul Şcolii de ofiţeri în rezervă. După ce ne instalăm, seara ne prinde, la dormitoare, în pană de curent electric, aşa că ne băgăm sub pături, cu buze arse de tăceri. Pe la mijlocul nopţii, vacarm. Au sosit „aleşii" de la Botoşani şi, în întuneric, fiecare îşi caută un pat, un locşor de odihnă. Disting o voce şi strig spre fundul dormitorului:

– Toma Caragiu!

– Ordonaţi!, vine răspunsul prompt, ostăşeşte; în faţa mea apare o umbră deşirată. Ne strângem în braţe şi ne punem pe sporovăit, răscolind toţi tăciunii amintirii, până când, obosit, îşi lasă capul pe colţul pernei mele. Şi aşa ne prinde goarna în zori de zi. Dimineaţa, dintr-o boţită ţigară, tragem amândoi fumul civiliei, abia la prânz intrând în raţia cazonă. Suntem împărţiţi în plutoane, după criterii necunoscute nouă. Toma ajunge la puşcaşi, iar eu, la „specialităţi". Dar, adunaţi în unitate artistică, tot timpul şcolii, Toma va fi „baza" plutonului, iar noi, mărunţeii, „tabacherele", la coadă.

Poate amintindu-ne de povaţa lui Zaharia Stancu, dar şi pentru că eram din fire disciplinaţi, ne-am impus în faţa comandanţilor şi a colegilor, mai ales că noi, cei douăzeci de titraţi, eram mai în vârstă decât cei care ne instruiau. De la început, seara, după ce se dădea stingerea, îmbrăcaţi sumar, ne adunam în sala de mese, punând bazele ansamblului artistic al şcolii, formaţie ce va face concurenţă ansamblurilor profesioniste ale armatei din acei ani. Pentru Toma şi pentru noi ceilalţi, teatrul a fost aici prilej de odihnă, după zilele de serioase eforturi fizice.

Dinspre cazarmă defilează, parcă, plopii, în faţa biruinţelor noastre ostăşeşti. Cărând pe bocanci tot noroiul câmpului, de-abia mai ţinem cadenţa.

– Pentru onor, spre dreapta!, ne comandă locotenentul, zărind pe trotuar o fată.

– Ei, ce zici, bărbate Caragiu, ce-ai face cu ea? îl întreabă comandantul, prinzând cadenţa lui Toma.

– Ce să fac? Întrebuinţez toate mijloacele de foc!

– Ai dracului, artiştii ăştia!... Hai, nu te întinde, elev: stâng, drept, stânguuu'!

Apoi cad albe flori de măr şi ne mutăm, în mai, la Brăila, spre Lacul Sărat, în nişte barăci rămase de pe vremea războiului. Totul e curat, îngrijit, iar şcoala noastră începe să fie cunoscută prin spectacolele prezentate în grădina publică. Din acest decor natural, o secvenţă se iveşte în amintire.

Toma Caragiu (în dreapta) la debutul său în Copita de argint de Bajov şi Permeak (1949)

E sâmbătă după-amiază, avem liber şi tramvaiul ne duce pe câţiva elevi spre centru. Coborîm lângă restaurant, dornici de o bere. Toma mă ia de braţ şi rămânem mai în urmă. Îmi spune:

– Hai cu mine!

Dăm colţul şi iată-ne în faţa teatrului brăilean. După îndelungi parlamentări şi numai după ce Toma îi oferă un pachet de ţigări „Plugar", portarul, puţin năucit de rugăminţile noastre, ne conduce pe scenă. Decorurile sunt la perete, scena e goală. Ne simţim ca într-un templu. Zgomotul bocancilor sparge liniştea. Privesc cu ochii împăienjeniţi rândurile de scaune ce în curând vor fi pline. Îmi întorc privirea. Toma mângâie un decor şi, cu mâna dreaptă, se trage de vârful bonetei, gestul lui cazon când e emoţionat sau în încurcătură. Ieşim în stradă tăcuţi şi ne aprindem ţigările.

– Toşulică, tu cunoşti un parfum mai seducător ca mirosul decorului?

Cine picură boabe de cristal în halbele noastre?

Vine vara şi iată că, în ziua de 23 august, prezentăm în grădina publică un montaj. Mare succes. Toma, cu vocea-i profundă, îşi pune creierul în slujba inimii şi versurile recitate de el gonesc tumultuos prin marea grădină, fărâmiţându-se de copacii seculari. După spectacol ni se dă liber şi luăm cu asalt bufetul din parc. Apare colegul Colenate, cu o fată blondă, frumoasă-coz. Ne ridicăm. Prezentările de rigoare. Toma se trage de bonetă, vădit emoţionat.

– Cum, dumnea-voastră sunteţi actori la Teatrul Naţional din Bucureşti? Vai, ştiţi, eu lucrez la o Coafură şi uneori, seara, fac figuraţie la teatru. Vai, iubesc aşa de mult teatrul!

Ne uităm la ea şi o sorbim din ochi.

– Vă doresc succes, rupe Toma momentul de stânjeneală. Şi poate, cine ştie?, într-o zi vom fi colegi...

Urarea a prins: o perioadă ne-a fost într-adevăr colegă, încrucişând replici cu Toma pe micul ecran. Fata se numea Vasilica Tastaman.

Dăduse firul ierbii şi, la 1 aprilie 1951, am schimbat bocancii în pantofi cu crep şi mantalele, în lodene cafenii. Primul drum, la Teatru. În Pasajul Majestic ne îmbrăţişăm colegii.

... Anii trec. Suntem luaţi de vârtejul muncii noastre, aşa că, între două revederi, abia mai navigăm pe marea aducerii-aminte.

... Până într-o zi, când...

CONSTANTIN DINESCU

MOARTEA UNUI ARTIST

Eugen Popescu Cosmin

Ne-nghesuim tot mai mult şi inevitabil, în ultima vreme, viaţa într-o pagină. M-am/S-a născut... Am/A absolvit... Am/A făcut... Uneori un sec **curriculum vitae** ne însoţeşte pe ultimul drum sau rămâne în urma noastră, mărturie a unei existenţe trecute... Numai atât.

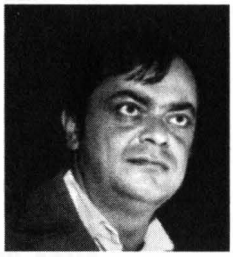
Eugen Popescu Cosmin a fost actor al Teatrului Dramatic din Galaţi mai bine de treizeci de ani. S-a născut la Brăila, la 24 decembrie 1933. A absolvit Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică „I.L. Caragiale" din Bucureşti în 1957 (clasa prof. univ. Ion Finteşteanu), alături de Leopoldina Bălănuţă, Florin Piersic, Cosma Braşoveanu... După terminarea facultăţii, se întoarce pentru o vreme la Brăila, unde joacă pe scena Teatrului „Maria Filotti". Din 1965 devine actor al teatrului gălăţean, pe care-l slujeşte cu talent şi credinţă până la sfârşit. A jucat cu aceeaşi dăruire roluri de comedie şi dramă în **Nunta lui Figaro** de Beaumarchais, **Revizorul** de Gogol, **D-ale carnavalului** de Caragiale, **Timon din Atena** de Shakespeare, **Arden din Kent** de Christopher Marlowe, **Vizita bătrânei doamne** de Dürrenmatt, **Când se întoarce Pierrot** de Jean-Claude Grumberg... Sunt numai câteva... A interpretat peste o sută de personaje. A făcut şi film. În spatele acestor reci repere biografice se ascunde, însă, un om, un Actor.

L-am cunoscut pe Eugen Popescu Cosmin în timpul repetiţiilor la **Când se întoarce Pierrot** (regia: Adrian Lupu). Umplea scena cu căldura şi naturaleţea jocului său bine strunit. Taina succesului acestui artist jovial erau gesturile simple, nesofisticate, rostirea firească a replicilor, cu intonaţii perfect credibile. Orice personaj devenea veridic pentru că trecea direct prin sufletul său. Că era comedie sau dramă, lucrurile se-ntâmplau la fel, pentru că Eugen Popescu Cosmin ştia şi încerca deseori să-i înveţe şi pe cei tineri că secretul cel mai adânc al profesiei de actor rămâne simplitatea şi măsura.

Acum Artistul nu se mai află printre noi. Au rămas numai câteva fotografii, câteva pagini despre rolurile avute într-o viaţă, câteva filme... Un **curriculum vitae**.

MARIA LAIU

Emil Mandric



Nu voi uita niciodată seara de 5 noiembrie 1992. O seară obişnuită de toamnă şi, totuşi, o seară specială. Lucian Sabados, entuziastul director al Teatrului „Toma Caragiu" din Ploieşti, trimisese autobuzul să ne aducă la o nouă premieră absolută a teatrului: **Robespierre şi regele** de D. R. Popescu. Era un eveniment – nu trebuie să uităm că dramaturgia originală dispăruse de pe scene. Este adevărat, se jucau piesele încă neştiute de noi ale lui Matei Vişniec şi George Astaloş, dar autorii români rămaşi în ţară păreau că nu mai există.

L-am felicitat pe director pentru alegere, dar l-am felicitat mai ales pe regizor, pe Emil Mandric. Cu ochii lui mari, albaştri, cu un zâmbet bucuros pe buze, era fericit că pusese din nou în scenă o piesă românească, el, care slujise cu devotament, cu dăruire, îndeosebi lucrările contemporanilor lui şi ai noştri.

Îl cunoşteam bine, din studenţie, din anii când strălucise pe băncile Institutului de Artă Teatrală şi Cinematografică „I.L. Caragiale", ca unul dintre cei mai buni ucenici în ale criticii. Dar scena îl fascina încă de pe atunci şi, după o scurtă perioadă dedicată comentariului teoretic la revista „Teatrul", s-a avântat cu extraordinară energie în profesia atât de dificilă a regiei. Venea din lumea condeiului cu o solidă pregătire umanistă şi cu un respect profund faţă de cuvânt şi de misterioasa creaţie a actorului.

S-a format ca student în perioada când crezul tuturor celor ce erau legaţi de scenă devenise studiul lui Liviu Ciulei „Teatralizarea picturii de teatru" (publicat în revista „Teatrul" nr. 2 din iunie 1956), iar noţiunea de „reteatralizarea teatrului", introdusă de Radu Stanca două luni mai târziu, era pe toate buzele. Fanatic apărător al teatrului experimental, al înnoirilor, Emil Mandric şi-a ales însă un drum propriu: promovarea piesei contemporane româneşti şi îmbogăţirea repertoriului cu cele mai bune lucrări străine recente. După Lucian Pintilie, care a pus în scenă **Proştii sub clar de lună**, la „Bulandra", în 1962, Emil Mandric a fost regizorul care şi-a legat numele de acest interesant, paradoxal şi original comediograf, Teodor Mazilu. Următoarele comedii maziliene de pe scenele bucureştene, **Don Juan moare ca toţi ceilalţi** (Teatrul Mic, 1969/1970) şi **Aceşti nebuni fătarnici** („Bulandra", 1970/1971), au văzut luminile rampei datorită lui Emil Mandric.

Ca regizor s-a impus încă din 1963, când a montat, la Teatrul „Nottara", **Act veneţian** de Camil Petrescu, piesă ce va mai fi pusă în scenă de Emil Mandric şi la Secţia maghiară de la Târgu-Mureş, în 1969.

Dacă piesa românească sau premierele pe ţară cu lucrări importante din dramaturgia universală – precum **Zoo sau asasinul filantrop** de Vercors, **Priveşte, înger, către casă** de Ketty Frings, după romanul lui Thomas Wolfe (Ploieşti, 1965, respectiv 1967), **Vara trecută la Ciulimsk** de Vampilov (Piatra Neamţ) – sunt definitorii pentru activitatea lui Emil Mandric, tot atât de definitorie este şi prezenţa sa pe cele mai multe scene ale ţării.

A fost, pur şi simplu, neobosit. N-a cunoscut nici o clipă odihna. A condus, cu ştiinţă de bun manager, Teatrul din Ploieşti, Teatrul „Ion Creangă" din Bucureşti, Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ, dar mai ales a lucrat, montând cu dăruire, cu talent, cu sensibilitate, zeci şi zeci de spectacole. Puţine sunt teatrele unde nu a lucrat şi puţini actorii care să nu-i datoreze roluri frumoase, pasionante. În afară de D.R. Popescu, autor pe care l-a admirat, realizându-i câteva premiere absolute (**Muntele**, de pildă, la Piatra Neamţ), a ţinut foarte mult şi la Horia Lovinescu – din creaţia căruia a montat, la Ploieşti, **Petru Rareş** şi **Al patrulea anotimp** –, pentru a nu mai vorbi despre Teodor Mazilu, căruia i-a rămas credincios toată viaţa.

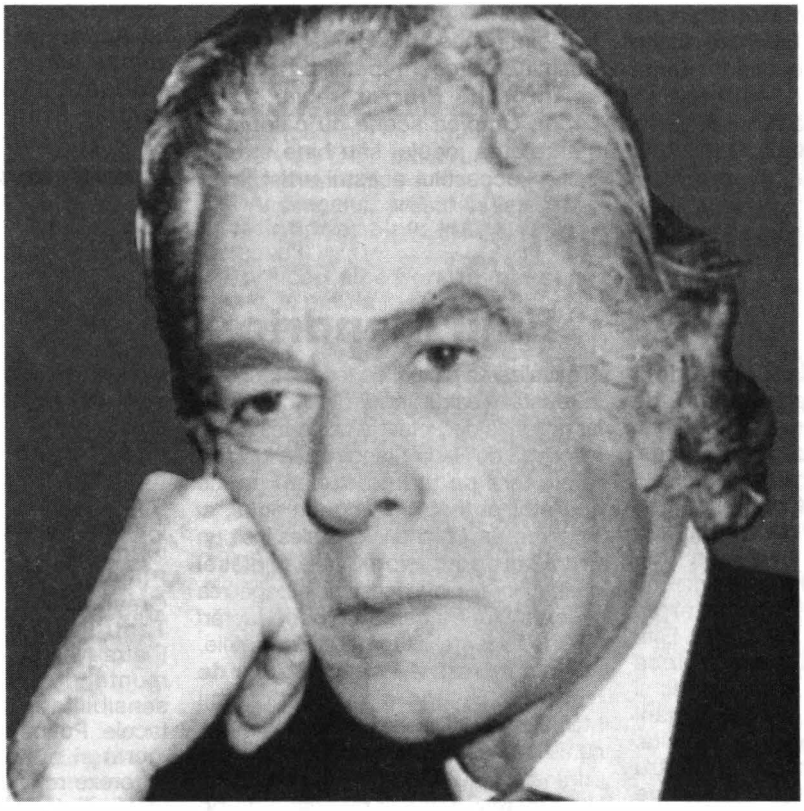
Fiind un bun şi sincer prieten al actorilor, a căutat pentru ei roluri complexe, punând în scenă remarcabile spectacole cehoviene, precum **Trei surori** (Piatra Neamţ).

Nu i-am văzut toate montările şi nici nu aş fi putut, pentru că Emil Mandric a lucrat enorm şi în multe oraşe. A lucrat până în ultima clipă a vieţii, sfârşită la 60 de ani. O viaţă din care mai mult de patru decenii au fost dăruite, fără preget, teatrului.

ILEANA BERLOGEA

Giorgio Strehler

„Omul de teatru italian Giorgio Strehler, 76 de ani, a încetat din viaţă în zorii zilei de joi în locuinţa sa din Lugano (Elveţia), în urma unei crize cardiace. În ultimele zile, regizorul repeta opera Cosi fan tutte **de Mozart, pe care urma să o prezinte, la 26 ianuarie, la noul sediu al teatrului său, abia inaugurat."**



„În 1996, regizorul îşi anunţase demisia de la direcţia Teatrului Piccolo din Milano, pe care l-a condus timp de aproape 50 de ani, motivând-o prin nepăsarea administraţiei publice şi în special a celei a municipalităţii milaneze. În septembrie 1997, el redevenise totuşi director artistic al teatrului.

Unanim recunoscut ca un «mare domn» al scenei, Strehler, care a semnat circa două sute de spectacole de teatru şi în jur de cincizeci de spectacole de operă, a fost invitat, în cursul lungii sale cariere, de toate marile scene internaţionale. Fiecare dintre spectacolele sale a fost cel mai adesea un triumf.

Născut în 1921 la Triest, dintr-un tată austriac şi o mamă italiană, Giorgio Strehler obţine la 19 ani diploma Academiei dei Filodrammatici. Împreună cu Paolo Grassi, tovarăşul său de luptă din cadrul rezistenţei antifasciste, fondează în mai 1947 Piccolo Teatro din Milano şi inventează, în câteva luni, un teatru nou.

Socotit primul teatru «stabil» din peninsulă (...), acest teatru a fost conceput ca un «serviciu public» cu patru ani înainte de Théâtre National Populaire (TNP) al francezului Jean Vilar.

Discipol al lui Copeau, Jouvet şi Brecht, Giorgio Strehler creează în 1947 Arlechin, slugă la doi stăpâni **de Goldoni, piesă-fetiş, ale cărei versiuni nu au părăsit afişul teatrului timp de peste 40 de ani.**

În 1955 se impune prezentând Trilogia vilegiaturii **de Goldoni,** Livada de vişini **de Cehov, El Nost Milan de Bertolazzi,** Opera de trei parale **de Brecht. Mai târziu vor urma Regele Lear de Shakespeare (1976),** Iluzia comică **de Corneille (1984),** Insula sclavilor **de Marivaux (1995).**

Spirit european, Strehler, care a creat şi condus Teatrul Europei la Théâtre de l'Odéon din Paris (1983–90), i-a format pe francezul Patrice Chéreau, germanul Klaus Michael Grüber şi spaniolul Lluis Pasqual.

Regizorul a abordat, de asemenea, opera, în special Mozart, la Salzburg (Răpirea din serai**), Milano (**Don Giovanni**) şi Paris (**Nunta lui Figaro **– 1973), precum şi** Fidelio **de Beethoven (1989).**

Comandor al Legiunii de Onoare, mult timp membru al Partidului Socialist Italian (PSI), Giorgio Strehler devenise în 1979 membru al Parlamentului European.

În 1985, a fost consemnat la domiciliu timp de câteva zile pentru deţinere de cocaină."

*

„Carlo Camerana, preşedintele consiliului de administraţie al Teatrului Piccolo, a declarat că «discutând cu Strehler, acesta a spus că, în caz de deces, ar vrea o înmormântare modestă, discretă şi fără zgomot». «Aducându-i trupul la Piccolo şi făcând imediat înmormântarea, lucrurile vor fi simple, aşa cum şi-a dorit», a adăugat el. (...)

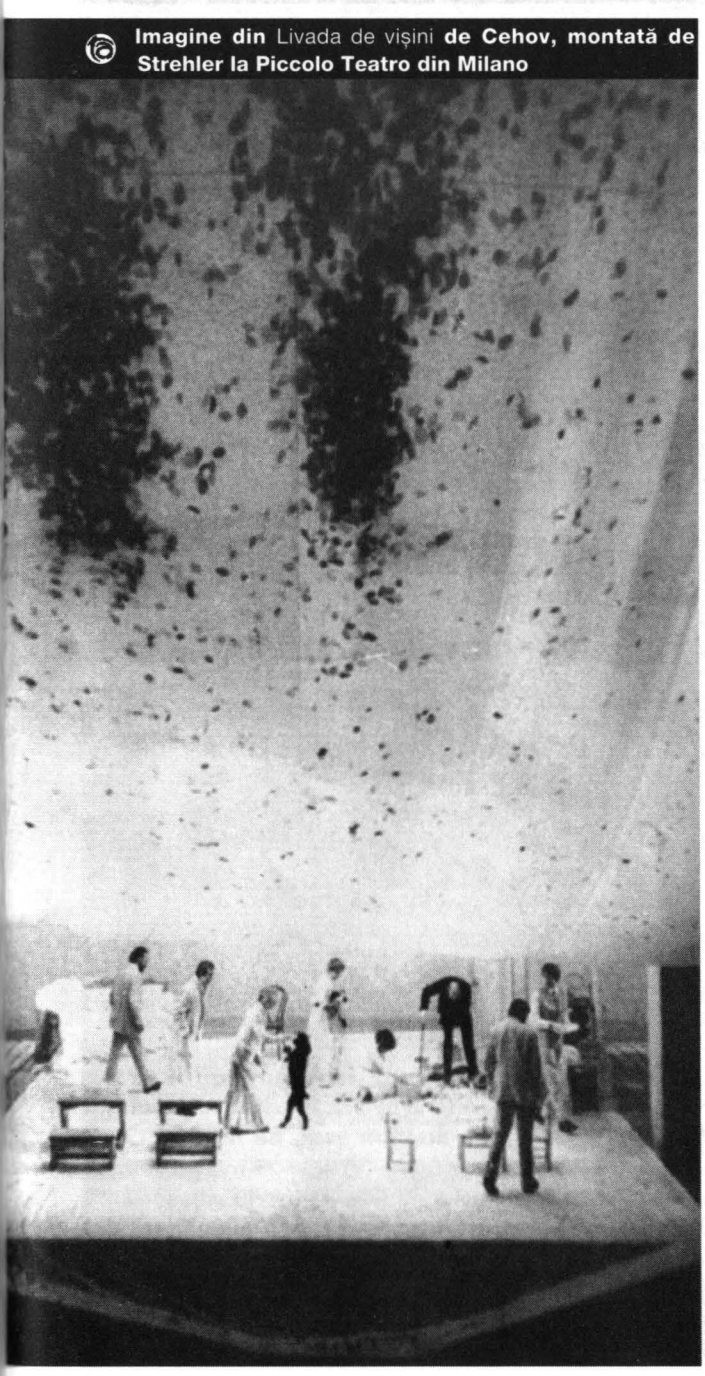
Recentul Premiu Nobel pentru literatură, Dario Fo, l-a calificat pe Strehler drept «cel mai mare regizor italian» (...). Preşedintele Consiliului de Miniştri, Romano Prodi, a deplâns dispariţia acestui «creator de experienţe artistice noi şi geniale».

La Paris, drapelele Uniunii Europene şi Franţei au fost arborate în bernă la Odéon–Théâtre de l'Europe după decesul lui Giorgio Strehler."

(Fragmente din comunicatele Agenţiei France Presse din ziua de joi, 25 decembrie 1997)

„Iubesc teatrul românesc“

În scurta sa vizită la București, în noiembrie 1995, în timpul celei de-a 4-a ediții a Festivalului Uniunii Teatrelor din Europa, desfășurată la București, Giorgio Strehler a acceptat să acorde doar două interviuri. Unul, postului Radio România Internațional, departament al Radiodifuziunii Române, care a colaborat cu Teatrul „Bulandra“ pentru traducerea spectacolelor, și al doilea, Televiziunii naționale. Am avut privilegiul de a sta de vorbă cu Giorgio Strehler pentru Radio România Internațional și de a avea confirmarea legăturii sale profunde cu teatrul românesc și cu creatorii săi. Iată câteva dintre gândurile sale despre teatrul românesc, despre teatrul european, despre Uniunea Teatrelor din Europa (al cărei inițiator a fost), în interviul acordat, la 17 noiembrie 1995, la București.



Imagine din Livada de vișini **de Cehov, montată de Strehler la Piccolo Teatro din Milano**

■ ... am creat Uniunea Teatrelor din Europa într-un moment când Europa politică, unită, întârzia să se nască și când noi, câțiva oameni de teatru europeni care credem în valoarea culturii europene și în necesitatea promovării ei, am considerat că putem face ceva, prin teatru, pentru cultura continentului nostru. La început au fost șapte-opt teatre membre, apoi numărul lor a crescut, ajungând acum la cincisprezece. Scopul inițial a fost de a face un schimb de opinii, de spectacole, de a ne cunoaște mai bine. Apoi ne-am gândit să ne întâlnim în fiecare an în altă țară membră, pentru un festival de una sau două săptămâni, după posibilități. Primul festival a fost la Düsseldorf, al doilea la Budapesta, al treilea la Milano și al patrulea, iată, la București. Una dintre primele țări ce s-au oferit să găzduiască festivalul UTE a fost România, prin intermediul Teatrului „Bulandra“, membru al UTE. România s-a remarcat, din primele momente ale existenței Uniunii, printre protagonistele acestei „aventuri culturale“ extraordinare.

❑ **Ce semnificație are, pentru dumneavoastră, faptul că acest festival se desfășoară acum la București?**

■ Sunt deosebit de legat de cultura românească, de teatrul românesc, care a reprezentat întotdeauna o culme a teatrului european. Căutăm noi mijloace pentru a intensifica relațiile noastre cu România. Iată de ce pentru mine e foarte semnificativ că acest festival se desfășoară la București. E mai important decât dacă s-ar fi desfășurat într-o mare capitală europeană. Pentru că Bucureștiul are toate atuurile pentru a fi un protagonist al culturii europene. Cu acest festival, România a demonstrat că se poate integra din nou în marele circuit al capitalelor culturale europene și găsesc că acesta este un lucru formidabil.

❑ **Ați spus că iubiți teatrul românesc. Puteți argumenta?**

■ Da, iubesc teatrul românesc. Îl cunosc destul de bine. A fost o perioadă în care creatorii săi erau foarte cunoscuți – Liviu Ciulei, de pildă, sau scenografii români, care se numărau printre cei mai buni din Europa. Actorii români au fost întotdeauna foarte buni, talentați, completi. Au urmat apoi alți regizori: Cătălina Buzoianu, cu care sunt prieten și pe care o admir foarte mult, apoi Andrei Șerban, ca să nu mai vorbesc de Alexandru Darie, pe care îl consider emulul meu și la care țin ca la copilul meu spiritual. De-a lungul timpului, teatrul românesc a dat, iată, Europei mari nume de actori, regizori, scenografi, dramaturgi. Și noua generație mi se pare foarte interesantă. Teatrul românesc a redevenit foarte viu, iar publicul îl răsplătește pe măsură, cu prezența sa în sălile de spectacol. E fundamental. Când lumea nu vine la teatru, acesta nu poate avea rolul de modelator al personalității umane.

❑ **Există un interes cert al publicului pentru teatrul de calitate, fie el românesc sau străin. Festivalul acesta o demonstrează. Teatrul italian nu face excepţie. Cele patru reprezentaţii ale spectacolului dumneavoastră cu** Insula sclavilor, **aduse în festival de Piccolo Teatro din Milano, au fost un triumf. Din păcate, prezenţele teatrale italiene sunt sporadice.**

■ Teatrul italian este puţin prezent pe scenele lumii, din păcate. Piccolo Teatro face excepţie. Sunt mulţumit de ceea ce am realizat cu Piccolo în ultimii douăzeci de ani, ca prezenţe teatrale italiene în lume. În ultimii ani am fost în Franţa, Germania, în alte ţări europene. Vom merge în Scandinavia. Dar teatrul italian nu înseamnă numai Piccolo. Există numeroase teatre cu spectacole foarte bune, montate de regizori valoroşi. Ele merită să fie cunoscute în lume. Sigur că e şi o problemă de implicare, de voinţă, de capacitate organizatorică, fiindcă nu e uşor să itinerezi un spectacol complex. Dar numai aşa se pot face cunoscute spectacolele bune, actorii valoroşi,

Moment din Insula sclavilor **de Marivaux, una dintre ultimele montări ale lui Giorgio Strehler**

Alt moment din Insula sclavilor

regizorii importanţi, scenografii reprezentativi. Festivalurile sunt o excelentă ocazie.

❑ **Cum vi se pare actuala ediţie a Festivalului Teatrelor din Europa?**

■ Festivalul acesta este un succes, nu numai pentru că prezintă un număr de spectacole importante, ci, în primul rând, pentru extraordinara prezenţă a publicului. Am văzut datele statistice. Am văzut afluenţa spectatorilor, care au luat pur şi simplu cu asalt sălile de spectacol. Teatrul, aici, e urmărit, e iubit. Există o bază esenţială de dragoste pentru teatru, şi acest fapt este extraordinar, poate servi ca exemplu multora. Bucureştiul este acum o adevărată capitală europeană a teatrului. Şi la Düsseldorf, la Budapesta sau la Milano a fost destulă lume. Dar atâta căldură, asemenea afluenţă fantastică a spectatorilor (din care mulţi au rămas afară, negăsind bilete), ca la Bucureşti, nu am mai văzut. E un fenomen demn de subliniat şi foarte încurajator pentru noi.

CARMEN VELCU

Cronica unei întâlniri anunțate

E curios cum întâmplări de o clipă pot să schimbe o viață. În ceea ce-l privește pe Giorgio Strehler, aș putea lesne scrie cronica unei întâlniri anunțate. N-am crezut niciodată, atunci când îi citeam pe furiș „Un théâtre pour la vie" – carte-manifest a unei vieți –, pe vremea când eram student și opera sa vie era practic necunoscută în România, n-am crezut, spuneam, că voi ajunge să îi strâng mâna, apoi chiar să-l cunosc și mai ales că vom deveni prieteni, în urma a numai câteva minute de conversație.

„Un théâtre pour la vie": un univers diafan, amestec uluitor de forță vitală și poezie, lumina ca personaj. Strehler a fost – Doamne, cum sună „a fost"! – unul dintre puținii regizori europeni care au reinventat lumina în teatru. Care au creat un nescris – sau poate numai parțial scris, în corespondența cu scenograful Peduzzi – Lexicon al luminii. În cartea asta teatrul devine act de reinventare a sufletului omenesc, mister și magie albă. Ca un șoc. Ca un curent uriaș. Și n-aveam cum să știu atunci că, după mai bine de 15 ani, acest om cald, acest fanfaron neliniștit îmi va spune în față un lucru pe care-l descoperisem, dar pe care îmi era frică să-l rostesc: „Teatrul lucrează cu Energii, în teatru numai Energia contează". Aici se află marele secret, marea știință a lui și a altora ca el: Brook, Harag, Mnouchkine...

Din cauza asta, n-am crezut că voi supraviețui emoțiilor atunci când l-am invitat să-mi vadă **Poveste de iarnă**, în Festivalul UTE de la Milano. Nu credeam că o să vină și, o dată venit, n-am crezut că, împotriva obiceiului de a nu vedea dintr-o reprezentație mai mult de câteva minute, va sta în picioare, mai bine de o oră, urmărind concentrat și impasibil, înconjurat de binecunoscuta sa armată de asistenți ce-l vegheau, gata să deschidă ușile și să dea la o parte perdelele dacă „il Maestro" ar fi dat cel mai mic semn de insatisfacție.

Cine ar fi putut crede că, după spectacol, vom umbla prin Palazzo Reale vorbind tare, ținându-ne după umeri și făcând băşcălie de fețele înspăimântate, pioase sau neîncrezătoare, care tresăreau, văzându-mă cu **el**. Mă pufnește râsul și-acum, gândindu-mă la scena căruciorului pe care Giorgio i-a jucat-o lui Dan Aștilean, aflând că urmează să fie Andrei din **Trei surori**. Cum umbla, cabotin genial, în hohotele și aplauzele asistenței, împingând un enorm cărucior imaginar și țipând în gura mare: „Quello stronzo, quell'imbecille!".

Strehler a fost pentru mine un idol. Apoi idolul a devenit om, a coborît printre noi, a-nvățat să grăiască, ne-a făcut să râdem, să plângem și apoi a zburat ușor, fără zgomot, ca Ariel din **Furtuna**, un copil încruntat, prea serios, care s-a dus să se culce. Puțin.

Pe Strehler îmi e ușor să-l reașez în bibliotecă, la loc. Însă ce voi face cu Giorgio? Cum putem umple golul plecării unui prieten?

ALEXANDRU DARIE

Giorgio Strehler în timpul unei repetiții

„Omul a cărui naştere a fost o cădere“

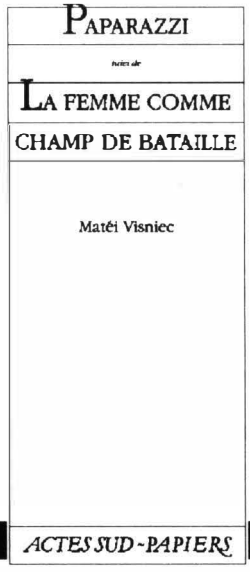
CARTEA DE TEATRU

Motto: „Hello! I'm still alive“ (Inscripţie pe un copac din Sarajevo)

La editura parizianã Actes Sud-Papiers a apărut un volum de teatru semnat Matei Vişniec*. Acesta include cele mai noi piese: **Paparazzi**, urmată de **Femeia ca un câmp de bătălie**. Am scris mereu despre piesele lui Vişniec, autor pe care îl iubesc, şi am crezut că, într-un anume moment, am spus deja prea mult, că acest dramaturg nu mă va mai putea surprinde niciodată. Vorbeam într-o cronică precedentă de umbra marelui Beckett, ce se interpune permanent între textul lui Vişniec şi autorul său. Dar trebuie să recunosc că m-am pripit. Iar cele două piese despre care scriu acum stau mărturie.

Prima piesă, **Paparazzi**, e o alegorie foarte frumoasă a lipsei de comunicare în prezentul sufocat de informaţie. Nu întâmplător, titlul ne trimite cu gândul la celebrul scandal provocat de moartea prinţesei Diana şi la implicarea unor fotografi în accidentul de maşină. Citit cu atenţie, textul ar putea fi interpretat ca un rechizitoriu la adresa presei: într-una din scene, un paparazzo descoperă un individ legat fedeleş şi închis într-un sac pe care îl dezleagă şi apoi îl leagă la loc, pretextând că, în calitatea lui de observator al fenomenului social, nu are voie să intervină în desfăşurarea acestuia. Nu s-a petrecut acelaşi lucru cu Dodi Alfaied şi prinţesa Diana, lăsaţi să moară ca nişte câini de fotoreporterii pe motociclete, care s-au grăbit să ducă instantaneele tragice comanditarilor lor mediatici, în loc să sară în ajutorul victimelor? Pentru că lectura noastră nu se va apleca asupra formei, vădit beckettiană, vom acorda o atenţie mai mare conţinutului. Intriga e foarte simplă: la Paris, cândva în prezent, personaje stranii aşteaptă o implozie solară care va conduce la sfârşitul lumii. Toţi aşteaptă: un paparazzo aşteaptă în faţa unei vile să fotografieze un star, omul cu etui de violoncel, plimbându-se pe străzi cu omul cu etui de saxofon, îl aşteaptă pe omul cu etui de flaut. Până la urmă, tema majoră a piesei este trecerea timpului.

Didascaliile marchează permanent această curgere: *„Întuneric. Se aud focuri de armă. (Sau o altă modalitate de a marca timpul care trece)“*. Cea mai frumoasă definiţie a coagulării timpului este pusă în seama unei maşinării, un distribuitor de băuturi, care descrie astfel infinitul: „Secundele se umflă până devin minute... Minutele se dilată până devin ore... Orele se inflamează până la a deveni zile... Dimineţile vor dura la fel de mult ca anotimpurile... Universul va rămâne aproape imobil, vântul nu va mai sufla, nimeni nu va mai spune nimic, lumina va deveni grea“. În această masă informă, în această gelatină, oamenii, lucrurile, cuvintele, gândurile îşi vor pierde forma, reîntorcându-se în supa primordială de unde au apărut. Nu întâmplător unul dintre personaje se numeşte „Omul a cărui naştere a fost o cădere“. Din replicile acestuia se poate reconstitui "la chute existentielle“, aruncarea în lume, dorinţa de a te reîntoarce în marea de linişte a cărnii materne. Există cel puţin trei straturi ale acestei piese: primul, cel superficial, se referă la spaţiul mediatic. Personajele acestui spaţiu sunt doi paparazzi, vocea şefului lor şi jurnaliştii unor canale de televiziune. Cu comicul său absurd, Vişniec persiflează setea de senzaţional: unul dintre paparazzi fotografiază o locomotivă care se repede, cu motoarele încinse până la roşu, într-o... gară părăsită! Cel de-al doilea nivel, cel al lipsei de comunicare, poate fi pus în seama absurdului existenţial, la şcoala căruia Vişniec s-a format. Scena cea mai frumoasă conţine un orb cu o telecomandă în mână, care schimbă mereu posturile TV; sociologii mass-media au numit acest comportament „zapping“, o alegorie a imposibilităţii de comunicare într-o lume saturată de informaţii. Lumea din jur nu mai are sens, până la urmă acea informă masă de informaţii ce ne înconjoară ne atrage prin diformitatea ei, devenim acele geamanduri umane, oamenii-masă din eseul lui Ortega y Gasset. Un **clochard**, un vagabond cu căşti de walkman pe urechi, cântă pe o melodie rap: „Prea mult Chanel, prea mult Coco, prea mult Lancôme, prea mult Givenchy, prea mult Christian Dior“. Ca să fiu rău, aş spune că la Bucureşti prea puţini îşi pot permite să cumpere asemenea parfumuri! Redevenind serios, nu mă pot abţine să nu observ atacul, eternul atac la adresa valorilor occidentale, declanşat, în această piesă, cu multă eleganţă intelectuală. Vagabondul continuă: „Încetaţi să mai fiţi cobai, încetaţi să vă mai comportaţi ca nişte nulităţi“. Uneori, gesturile lui Vişniec sunt în mod clar polemice: îmi închipui cum trebuie să sune în urechile francezilor replicile în engleză puse în gura unor personaje. Cel de-al treilea nivel, cel mai profund şi mai interesant, e cel al luptei cu timpul. Pentru a compensa într-un anume fel imposibilitatea comunicării, Vişniec introduce o voce (obsesia vocilor e prezentă pretutindeni în piesele sale), vocea unui orb care discută cu diferite personaje ce se succedă într-o cabină telefonică sau care sunt proprietarele unui telefon celular. Această voce le cere să descrie un apus de soare, culoarea norilor, lucruri simple, tablouri de natură, pe care omul modern s-a obişnuit să le vadă la televizor. Piesa lui Vişniec e un avertisment serios adresat tuturor celor obişnuiţi să pună prea mult preţ pe viaţa în interiorul unui surogat de realitate, cea a lumii mediatice. În final, sfârşitul lumii poate fi mult mai aproape decât ne aşteptăm, el nu se datorează factorilor exteriori, stingerii unei stele, ci poate fi pus pe seama oamenilor înşişi, imposibil de deosebit în gelatina spirituală care-şi întinde pseudopodele peste realitatea înconjurătoare. Televiziunea, cea mai interesantă jucărie, ca şi telefonia celulară, încăpute pe mâinile unor indivizi rău-intenţionaţi sau folosite de oameni fără pregătire sufletească, netrecuţi prin furcile caudine ale



* Matei Vişniec: **„Paparazzi**, suivi de **La femme comme champ de bataille**“, Actes Sud-Papiers, Paris, 1997.

culturii, nu conduc decât la prostie, uniformitate şi kitsch.

Cea de-a doua lucrare e un cutremurător rechizitoriu la adresa războiului din Bosnia. Intitulată **Femeia ca un câmp de bătălie**, piesa e un dialog între două femei: Kate, psihoterapeutul sosit din America în Bosnia, ca să ajute victimele războiului, şi Dorra, victima unui sălbatic viol colectiv, din care va rezulta un copil fără tată. Vişniec renunţă în această piesă chiar şi la cămaşa subţire a stilului beckettian. Tema e înaltă, autorul nu mai are nevoie de cârja stilistică. Deşi uşor tezist (vinovăţia Americii faţă de Bosnia mi se pare exagerată), textul se dovedeşte la lectură o bucată extraordinară de teatru contemporan. Pentru că Dorra discută specificul războaielor balcanice, cele în care violul devine o modalitate de luptă, un „maquis" post-modern. Scrie Vişniec: „Pune-ţi la adăpost mama, soţia, fiica şi repede-te la mama, soţia, fiica vecinului tău". Regula acestui viol interetnic cere să siluieşti femei pe care le cunoşti, în casa cărora ai fost chiar în vizită. Aici, în această piesă, nu mai e vorba despre ficţiune. Aici Dorra se roagă pentru moartea soldaţilor care au violat-o, iar Kate descrie operaţiile care trebuie întreprinse când dai peste o groapă comună. Acesta nu mai e teatru, sau nu e numai teatru. Cruda realitate a unui război absurd depăşeşte cel mai absurd dintre absurdurile literare. Pe lângă absurdul dintr-o întâmplare banală, preluată de Vişniec, poate, chiar din realitate – un bătrân dintr-un lagăr de refugiaţi îşi caută un loc în iarbă unde să doarmă şi se aşază pe o mină anti-personal –, absurdul unei piese beckettiene pare un joc de copii. Vişniec, dintr-o întâmplare fericită, a descoperit absurdul însuşi. Pe un copac din Sarajevo cineva a scris cu vopsea: „Hello! I'm still alive". Este urletul unui om care se bucură, în piesa lui Vişniec, că mai respiră. Verde crud, verde crud, te mai văd, te mai aud. Un jurnalist francez declară într-un interviu că îl fascina imaginaţia cu care femeile bosniace, în timpul unui bombardament, căutau să înlocuiască rujul şi pudra, care nu se mai găseau, cu preparate naturale.

În timp ce mureau cu miile, oamenii din Sarajevo urmăreau interminabila saga de familie „Santa Barbara", în care părinţi şi copii se certau, ca să se împace peste două episoade. Lumea în jur se prăbuşea, dar oamenii aveau nevoie de „siropul" interminabilelor tele-novele, care pentru ei deveniseră speranţa într-o lume normală. Aviz celor care ironizează genul (pe bună dreptate). Şi, ca să înţelegeţi mai bine, iată cum descrie Dorra sufletul Bosniei: „Ţara mea seamănă cu o mamă care observă că de la uniforma fiului ei mort lipseşte un nasture. Ea se pregăteşte să îl coasă, înainte ca fiul să-i fie îngropat. Ţara mea este acel tată care confecţionează mereu o păpuşă pentru fiica lui de 7 ani, moartă de peste 46 de zile... Ţara mea este acel refugiat musulman mort într-un sat unguresc, unde nu există un cimitir musulman sau cineva care să ştie cum se îngroapă un musulman".

În faţa unui asemenea fragment, când sufletul palpează direct, cu pericardul, sublimitatea unor asemenea orori, sau mai bine zis sublimitatea rezultată în urma unor orori, cea mai bună reacţie este tăcerea. Tu, cititorule, închide-te în tine, aşa cum face Dorra în timpul primelor scene, refuză să vorbeşti cu cineva şi, mai ales, refuză să urăşti! Sunt şi alte lucruri extraordinare în piesă. De pildă, un portret-robot al balcanicului, devenit combatant, care-şi umple maţele cu bere pentru a realiza „fragilitatea semantică a limbajului" şi care va voma şi va plânge soarta lui de om părăsit de Occident. Apoi acea fantastică paralelă între Europa, o grădină cu pietre pe orizontală, şi America, ţara pietrelor verticale, aranjate în zgârie-nori. Dar destul, am spus deja prea mult. Poate că, în virtutea unui bun obicei, vom putea urmări cele două piese pe scenă. Vişniec nu e doar un dramaturg francez, ci şi unul perfect contemporan cu epoca sa, aşa cum mulţi dramaturgi români nu pot fi deocamdată. Iar faptul că piesele **lui** se joacă ar trebui să-i pună pe gânduri.

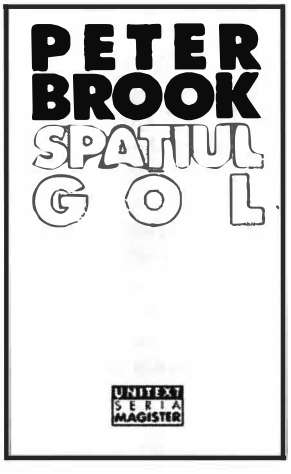
Aş vrea să găsesc cuvinte pentru o încheiere. Dar nu-mi mai vin acum. Pentru că piesa din urmă, **Femeia ca un câmp de bătălie**, nu e doar o simplă piesă, ci un câmp cu gropi comune. Şi psiho-dramă, descântec pentru o societate care-şi caută alinarea. Iar faptul că Dorra naşte acel copil rezultat al unui viol şi se împacă cu sine e un semn că vindecarea poate sosi cândva. Iar literatura poate avea un foarte important rol de jucat în această privinţă. Matei Vişniec a reuşit să mă intrige din nou. Matei Vişniec este un mare scriitor.

IULIAN BĂICUŞ

Metafora Spaţiului gol

În iunie 1991, Peter Brook a susţinut la Teatrul Naţional din Bucureşti o conferinţă inedită, cu ocazia prezentării în turneu a spectacolului său **Wozza Albert** şi a filmului „Mahabharata". Pe scena uriaşă unde se repeta celebra **Trilogie antică**, am fost poftiţi, neconvenţional, să ne aşezăm pe cele câteva gradene instalate ad-hoc, dar mai ales pe duşumele, fiindcă locul era neîncăpător. Cu Andrei Şerban şi George Banu în chip de elevi, meşterul şi-a început lecţia de iniţiere în care a fost antrenată, treptat, întreaga asistenţă. „Jocul e să joci". Propoziţia aceasta, cu care se încheie cartea sa „Spaţiul gol", acţiona ca un principiu vital în încercarea de a ne învăţa cum se eliberează prin joc energiile creatoare ale omului şi ce valoare are pentru creaţia scenică surprinderea impulsurilor fireşti spre comunicare ale fiinţei, înglobate în actul teatral.

Mi-am amintit această excepţională întâmplare cu ocazia traducerii în româneşte a cunoscutei



sale cărţi „The Empty Space"*, a cărei ediţie-princeps a apărut la Londra în 1968. O carte pe care autorul o consideră perisabilă, dar care aveam să constatăm, iată, că îl confirmă pas cu pas pe regizor.

Datat ca experienţă personală şi context de referinţă, discursul teoretic formulat aici exprimă viziunea pe care Peter Brook a avut-o dintotdeauna asupra teatrului ca fenomen în mişcare. Astfel că ceea ce este supus înnoirii perpetue, jocul, constituie, paradoxal, fondul de perenitate al fenomenului pe care îl

* Peter Brook: „Spaţiul gol". În româneşte de Marian Popescu, UNITEXT, 1997.

studiază. Spaţiul gol este un concept. Dar şi o metaforă. O metaforă vie, cum ar spune Peter Brook, care ne învaţă să luăm comparaţiile din viaţă. Este imaginea nudă, eliberată de orice reziduuri culturale şi comportamentale, imaginea cu care începe de fiecare dată aventura creaţiei teatrale. Este starea de ingenuitate iniţială, pe care şi-o permit doar artiştii adevăraţi, cei în care germinează sămânţa creaţiei.

Postulând capacitatea acestei arte de a renaşte perpetuu („întotdeauna e posibil să o iei de la început"), autorul „Spaţiului gol" aşază la temelia gândirii sale despre teatru principiul relativităţii. Ceea ce pretinde Peter Brook în acest fel omului de teatru nu este raportarea la o definiţie a acestei arte, ci proiectarea în prezent a finalităţii ei. „De ce facem teatru? Pentru ce? Ce aplaudăm şi de ce ?..." Motivaţia gestului trebuie să fie, cu alte cuvinte, mobilul acţiunii în orice împrejurare. Iar aceste întrebări e nevoie să şi le pună fiecare creator, în faţa scenei goale, în faţa propriei sale conştiinţe întemeietoare („Teatrul se afirmă întotdeauna în prezent. Asta îl face mai real decât fluxul conştiinţei").

Pe bună dreptate, George Banu, care recomandă, într-o prefaţă generoasă, publicului din România cartea, consideră „Spaţiul gol" o scriere închinată nu numai teatrului, dar şi relaţiei pe care artistul o întreţine cu viaţa, cu propria-i viaţă. Iar principala ei concluzie poate că este tocmai aceasta: „Să distingi viaţa de moarte... asemeni bătrânului Rege Lear, care, aplecat peste trupul Cordeliei, la capătul calvarului său, formulează gândul final de izbândă: «Acum ştiu să deosebesc viaţa de moarte»".

Paralela ar putea funcţiona şi mai departe, chiar dacă nu ştim cu precizie dacă Peter Brook a ajuns la formulări teoretice ulterioare experienţelor sale esenţiale (ne referim în special la celebra montare cu **Regele Lear**). Expresia „teatru mort", pusă acum în circulaţie şi faţă de care se delimitează propunându-ne tipul său „viu" de gândire, presupune, însă, asumarea distincţiei mai sus amintite.

Ce era mort în teatrul lumii la vremea la care maestrul are revelaţia **spaţiului gol**? Sau, mai exact, de ce era mort?

Dacă există vreo determinare temporală, o datare anume a cărţii lui Peter Brook, fără-ndoială că ea se referă la contextul istorico-social şi cultural în care a fost scrisă. Nu putem, aşadar, face abstracţie de faptul că semnalul cu privire la moartea teatrului venea într-un moment de criză, la o răscruce a secolului, când explozia audio-vizualului, cu suita sa de consecinţe asupra percepţiei şi obişnuinţelor spectatorului, obliga teatrul să-şi reformuleze condiţia. Este un moment al adevărului, când ceea ce Peter Brook avea să respingă ca „deprimant", „plictisitor", fără „competenţă" reprezenta un mod depăşit de concepere a spectacolului, pe care-l făcea acum să eşueze în non-valoare. Cortina de pluş, iluziile din cutia italiană, spiritul burghez se cereau alungate din teatru. Era nevoie ca teatrul să reînvie, recucerind teren în sfera adevărului. Acestui imperativ încearcă de fapt să-i răspundă şi experimentele vremii, comentate în carte – Grotowski, Living Theatre şi Brook însuşi, care produce acum multe dintre memorabilele sale spectacole.

„Spaţiul gol" este deci punctul de răscruce al unei experienţe esenţiale a regizorului, a teatrului în general, care fixează câteva concluzii cu valoare de principiu. (Chiar dacă autorul neagă cu vehemenţă perenitatea lor.)

Diagnosticând realitatea, Peter Brook introduce şi primul concept al evaluării sale: teatrul mort. Identitatea de sens stabilită între noţiunile de teatru mort şi teatru prost (care plictiseşte de moarte) vizează criteriul axiologic. Tradiţional sau de avangardă, dacă e prost, teatrul e mort, ne sugerează autorul. Şi e mort când e lipsit de competenţă. La toate nivelurile.

Cum se poate detecta, însă, în teatru, non-valoarea? Ce sens mai are **feed-back**-ul, dacă publicul are şi el un grad limitat de competenţă?

Succesul, moda sunt noţiuni relative, care îl pot orienta pe creator, dar nu-l pot condiţiona absolut. Formulate dilematic, problemele nu-i sugerează autorului soluţii definitive. Un singur principiu rămâne de neclintit: adevărul, în teatru, este în mişcare.

Statuând nevoia perpetuă de schimbare, Peter Brook conferă celebrelor sale concepte (teatrul mort, teatrul sacru, teatrul brut, teatrul imediat) semnificaţia unor instrumente de lucru apte să ne orienteze într-o realitate care refuză modelele, reţetele. „În teatru, orice formă, o dată născută, e pieritoare, fiecare formă trebuie să fie concepută din nou şi noua concepere va purta semnele influenţelor din jur. În acest sens, teatrul e realitate." În această realitate mişcătoare, fiecare creator tinde să-şi lase urma sa de stabilitate. Cu atât mai mult cei hărăziţi cu intuiţie genială, cei ce detectează semnalele secrete ale timpului şi ale fiinţei umane capabile să-şi adapteze percepţiile la pulsul vremii. Autorul „Spaţiului gol" le înregistrează. Remarcă, în acelaşi timp, cele două constante esenţiale de atitudine comportamentală şi de cunoaştere, care le disting: perspectiva exterioară şi drumul către interiorul ascuns, necunoscut şi, în cele din urmă, sacru datorită intimităţii sfinte a adevărurilor ultime. La un capăt, teatrul sacru, baletele lui Merce Cunningham, teatrul sărac al lui Grotowski, piesele lui Beckett; la celălalt, teatrul brut, Brecht şi determinismul marxist.

Sacrul pe care lumea contemporană l-a alungat din cotidian, din viaţa tot mai lipsită de ritualuri poate reveni pe scenă. „Problema e, spune Brook, unde să căutăm: în ceruri sau pe pământ?" Reînvestirea scenei cu sacralitate – iată o soluţie. Nu neapărat prin psihanaliză, filosofia Zen, Yoga sau alte experienţe de împrumut practicate de o lume fără de tradiţie...

În căutarea adevărului vieţii şi al său propriu, teatrul nu-şi poate refuza însă experienţa directă, prozaică poate, a teatrului numit brut; cel despre care, într-o exprimare plastică, Brook spune că „acceptă ticăloşia şi râsul". Un teatru care şi-l revendică pe Brecht drept exponent. Atribuind spectatorului o mare parte din responsabilitatea actului teatral, autorul celui mai rezistent concept teatral – distanţarea – ne îndeamnă a-i privi şi asculta pe oamenii din jurul nostru.

Cele două poziţii, până la un punct exclusiviste, au fost genial reconciliate de Shakespeare. „Pe calea omului, invizibilul ne va aştepta", conchide Brook, dând teatrului shakespearian locul meritat în cercetarea teatrului contemporan. „Shakespeare este modelul unui teatru care îi cuprinde şi pe Brecht, şi

pe Beckett, dar îi depăşeşte pe amândoi." Scena goală din teatrul elisabetan devine pentru Peter Brook simbolul libertăţii absolute aşezate la temelia revoluţiei permanente a teatrului.

Analiza sintezei shakespeariene, făcută de un practician de talia lui Peter Brook, este poate cea mai însemnată contribuţie a cărţii. De la **Titus Andronicus** la **Furtuna**, Peter Brook reface împreună cu Shakespeare drumul de la exterior la interior, de la materie la spirit, de la brut la sacru, reiterând fascinanta călătorie a spectatorului „de la o lume a acţiunii la una a impresiilor interioare".

Cel mai tehnic capitol al cărţii este acela consacrat teatrului imediat, termen care ar vrea să-şi găsească ilustrarea în chiar creaţia lui Peter Brook. De ce a avut nevoie autorul „Spaţiului gol" de acest nou concept pentru a desemna modalitatea sa de a face teatru? Poate, pentru a pune accentele dorite într-o ecuaţie veche de când teatrul. Repetiţie, reprezentaţie, asistenţă – r.r.a. Impregnată de realitatea experienţei sale regizorale, această triadă nu are într-adevăr decât o valoare... imediată. De la primele gânduri legate de un spectacol, care prind corp în relaţia multifuncţională a angrenajului scenic, şi până la publicul care rezonează sau nu, regizorul – călăuza în noapte, după o celebră formulă a lui Peter Brook – există pentru a ataca, a provoca. Realitatea acelui fapt modelează de fiecare dată altfel ecuaţia. Viaţa dă conţinut şi măsură fiecărui termen. „Un teatru vital şi necesar nu poate exista astăzi, mai spune celebrul regizor, decât în disarmonie cu societatea, din moment ce el contestă şi nu celebrează." Iată o profesiune de credinţă care, dincolo de regulile micului îndreptar cuprins în „Teatrul imediat", invocă necesara neliniştе a spiritului creator, mai necesar în teatru ca oriunde. Interogativ în raport cu viaţa, teatrul autentic devine critic şi în raport cu propriile-i concepte. Aşa se face că autorul procedează aici la reformularea unor termeni precum catharsis, stil, limbaj.

Mereu sub semnul efemerului, teatrul nu-şi refuză însă regula, standardizarea. Proclamând libertatea absolută ca imanentă jocului, Peter Brook e departe de a elimina şi cu atât mai puţin de a nega disciplina creaţiei în teatru („cât de liber poţi să fii într-o disciplină foarte strictă"). Scopul său rămâne în permanenţă acela de a avertiza asupra reînnoirii perpetue la care se cere supus limbajul artei teatrale pentru a corespunde substanţei unui adevăr al vieţii în mişcare. Potrivit acestui principiu dialectic, chiar şi cartea de faţă, pe care oamenii de teatru o consideră de căpătâi, e declarată de autorul ei depăşită: „Pentru mine este un exerciţiu, fixat acum pe pagină. Spre deosebire de o carte, teatrul are o caracteristică specială: întotdeauna e posibil să o iei de la început".

Aceasta este marea şi reconfortanta speranţă pe care i-o insuflă unei arte... muritoare un artist cu siguranţă nemuritor.

DOINA PAPP

„Vissi d'arte, vissi d'amore"

„Dreptul actorului la memorie este egal cu dreptul la viaţă" – spune Doina Papp în volumul „Treptele iubirii – Silvia Popovici". Mărturii, confesiuni, pagini de jurnal, cronici, fotografii refac traseele unui destin care a marcat profund viaţa artistică românească din ultimele patru decenii. Silvia Popovici a fost o vedetă, o actriţă iubită de marele public şi, în acelaşi timp, o rafinată intelectuală, admirată şi respectată de colegii de breaslă şi de oamenii de cultură.

Perspectiva Doinei Papp în evocarea acestei personalităţi este una teatrologică. În capitole bine structurate, ea încearcă să fixeze un portret, dar şi o epocă. Autoarea glosează cu subtilitate, pe marginea evenimentelor importante din existenţa Silviei Popovici, şi istoria unui timp. Sunt revelatoare în carte mai ales paginile de analiză a creaţiei marii artiste. Este surprinsă reliefat forţa acestui talent, pilonii lui interiori. Pecetea Silviei Popovici a fost, în opinia criticului, **vocaţia clasicităţii**: „talentul cu accente de solemnitate, profunzimea şi prestanţa cu care era înzestrată aceea ce părea întruparea însăşi a idealului clasic". Această vocaţie a apropiat-o de Vlad Mugur, mentorul ei, împreună cu care a creat momente antologice pentru viziunea modernă asupra clasicilor: **Ifigenia în Aulis**, Ofelia din **Hamlet**, Hilde din **Constructorul Solness**, Julieta din **Romeo şi Julieta**. Preferinţa pentru clasici a condus-o, însă, spre interpretări înnoitoare în roluri precum Oana din **Apus de soare** de Delavrancea în regia Soranei Coroamă, Anca din **Năpasta** lui Caragiale în regia lui Ion Cojar sau Luluţa din **Coana Chiriţa** de Alecsandri în lectura scenică a lui Horea Popescu. A adus-o, de asemenea, alături de Radu Penciulescu în bătălia care s-a chemat **Regele Lear**, la Teatrul Naţional. În acest periplu clasic, Silvia Popovici rămâne o interpretă originală, deschizătoare de drumuri, mai ales în teatrul shakespearian. Într-un capitol amplu este descrisă surprinzătoarea capacitate de metamorfozare a actriţei, la diferite vârste. O capacitate specială, intuită încă de la debut de Vlad Mugur, care o numea „o ingenuă în sensul clasic al cuvântului", constatând apoi că „la Silvia se vedea din voce, din expresie, din puterea de compoziţie că poate crea caractere. Avea forţă de caracter, temperament şi vitalitate". Şi Doina Papp demonstrează exemplar performanţa Silviei Popovici: la debutul cu Ofelia, care a făcut-o pe Lucia Sturdza Bulandra să se ridice în picioare şi să aplaude în timpul reprezentaţiei, aici actriţa „înlăturând cu totul vechea coloratură melodramatică a rolului, comunicând prima dată publicului ideea unor cauze mai adânci ale rătăcirilor eroinei"; în rolul Julietei, „plină de vitalitate şi vigoare a sentimentelor", „o veroneză", „o fiinţă telurică cu temperament meridional"; în Olivia din **A douăsprezecea noapte**, unde „reproducea masca la propriu a reginei Elisabeta... o doamnă trecută, trufaşă şi agresiv posesivă, halucinată de amok erotic"; în ciudata regină Margareta din **Richard al III-lea**, „ce descindea din nopţile Walpurgiei"; în senzaţionala Goneril, „într-un spectacol avangardist, şocant" (**Regele Lear** în viziunea lui Radu Penciulescu), unde arăta „capacitatea expresiei groteşti", „o senzuală clocotind de vitalitate, antrenată în conflicte de putere şi ferocitate".

Acest „talent de o mare mobilitate" este bine conturat în capitolele dedicate filmului – de la „fata

* Doina Papp: „Treptele iubirii – Silvia Popovici", Editura Fundaţiei Silvia Popovici, Bucureşti, 1996.

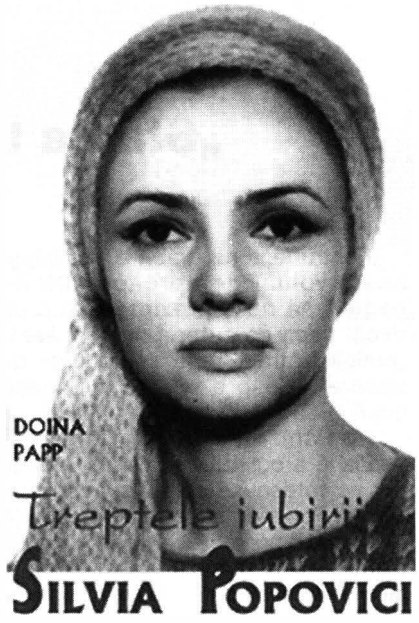
sănătoasă şi dornică de viaţă" din „La mere" (realizat de Iulian Mihu), la „Gioconda fără surâs", „un ţipăt de feminitate", sau la apriga soţie a lui Vodă din „Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu" (ambele, în regia Malvinei Urşianu). Un capitol încărcat de emoţie, numit, sensibil, „Vissi d'arte, vissi d'amore", revine filmului „Darclée", în regia lui Mihai Iacob, film considerat de Silvia Popovici „cel mai mare examen din viaţa mea". Un examen care a trezit entuziasmul lui Tudor Vianu şi al lui Perpessicius şi elogiile presei internaţionale.

Complexitatea spiritului creator al actriţei este evocată convingător şi în reconstituirea acelui moment de culme al carierei sale, recitalul **Treptele iubirii**, care dă şi titlul cărţii. În acest spectacol s-au întâlnit zece creaţii antologice, reprezentând vârste, stări, experienţe „rememorate cu scopul de a trasa sensul unei unice biografii". Erau acolo Luluţa din **Coana Chiriţa**, Andromaca din **Troienele**, Carrol din **Orfeu în Infern, Ifigenia** din tragedia lui Euripide, eroinele shakespeariene (Ofelia, Julieta, Goneril), Larisa din **Fata fără zestre**, Angelica din **Trei fraţi gemeni veneţieni**, Irina din **Matca** lui Marin Sorescu, rol pe care l-a visat, dar nu a apucat niciodată să-l joace. Această superbă reprezentaţie, care a însemnat pentru Silvia Popovici „un act sacerdotal", dar şi „o pasionantă confruntare cu mine însămi", l-a făcut pe Şerban Cioculescu să o numească „o mare actriţă a zilelor noastre". Despre atracţia spre modernitatea valorilor clasice – remarcă Doina Papp – mărturiseşte şi dragostea Silviei Popovici pentru opera lui Alexandru Philippide, tentativa ei de a scrie două scenarii de film după nuvelele poetului „Floarea din prăpastie" şi „Îmbrăţişarea mortului".

O natură armonioasă, echilibrată, spirituală răzbate şi din devoţiunea actriţei pentru cultura actului artistic. Sunt multe pasaje remarcabile conţinând reflecţii asupra profesiei.„Actorul – scrie Silvia Popovici – nu există pentru el; arta lui este o splendidă inutilitate dacă pleacă în lume fără adresă." Actriţa pentru care „teatrul este un altar de mister şi lumină" nu-şi alegea la întâmplare rolurile, partenerii, colaboratorii. Afinităţi de ideal şi de credinţă au apropiat-o de Emil Botta, Moni Ghelerter, Vlad Mugur, Radu Penciulescu, David Esrig, Ion Cojar, Andrei Şerban, Malvina Urşianu, Gheorghe Cozorici, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ion Caramitru. A participat activ la viaţa teatrală şi cinematografică, a scris cronici, eseuri, s-a implicat în bătăliile artistice, în destinul instituţiilor din care făcea parte. Doina Papp exemplifică asemenea momente de altitudine morală ale actriţei cu momentul când Silvia Popovici şi-a exprimat în scris dezaprobarea faţă de faptul că spectacolul **Furtuna**, în regia lui David Esrig, a fost oprit din repetiţii de cenzură, sau cu acela când ea intervine în conflictul dintre regizorul Andrei Şerban şi o parte a trupei Naţionalului. Autoarea rememorează emoţia întâlnirii spirituale a actriţei cu Andrei Şerban, care îi scria: „...te-am simţit aproape şi în acele clipe grele de vară când nu m-ai lăsat singur şi trădat de toţi cei cărora le oferisem tot ce le-am oferit. Îţi sunt recunoscător pentru integritatea ta în credinţa că numai un teatru nou poate să distrugă mediocritatea prezentă şi vei rămâne un exemplu: actorul care a încercat o viaţă să înţeleagă ce înseamnă să serveşti teatrul şi nu să te serveşti de teatru pentru propriul tău profit".

Nu numai desfăşurarea carierei este creionată sugestiv de Doina Papp, ci şi ambianţa, climatul în care s-a format talentul Silviei Popovici. Din această panoramă am reţinut câteva pagini relevabile ca document pentru teatrul şi filmul românesc: secvenţele povestind despre „generaţia de aur" de la Craiova („o altă Academie", cum o numeşte Silvia Popovici), unde a stat alături de colegii ei, „acei frumoşi nebuni după teatru", Victor Rebengiuc, Sanda Toma, Dumitru Rucăreanu, Constantin Rauţchi, Gheorghe Cozorici, Radu Penciulescu, Dinu Cernescu, Toni Gheorghiu, Tody Constantinescu, Jules Perahim, Ion Popescu Udrişte, şi de mentorul lor artistic, Vlad Mugur. Mărturiile referitoare la perioada când Silvia Popovici a locuit şi a jucat la Cluj şi la directoratul artistic al lui Vlad Mugur, cel care „ştie să facă actori", completează panorama unei vieţi. Pagini importante sunt consacrate, de asemenea, momentului antologic „Darclée" şi colaborării cu regizoarea Malvina Urşianu.

Alături de momentele de creaţie, amplu comentate, îşi găsesc locul în carte evenimentele lăuntrice şi cele de viaţă personală, familială, expuse



cu economie de mijloace. Drama vieţii răzbate în surdină, cu delicateţe: angoasele unui copil orfan, durerea primului eşec (respingerea la concursul de admitere în Institutul de teatru, la... proba de fotogenie), chinurile coxartrozei care a măcinat-o toată viaţa, umilinţele pe care a trebuit să le îndure ca soţie de demnitar, când a stârnit gelozia Elenei Ceauşescu. Premoniţia tinerei mirese, care îi spunea soţului ei, la căsătorie, „Vom avea de suferit, Maxim, aparţinem unor lumi diferite", se va adeveri. Doina Papp inserează câteva fragmente impresionante din jurnalul lui Maxim Berghianu, pagini ce dezvăluie suferinţa de dincolo de aparenţele strălucitoare: „Nu mi se iartă această căsătorie, poate singura manifestare a libertăţii mele de voinţă – să-mi aleg după criteriile inimii soţia, tovarăşa de viaţă, să fiu mândru de ea, să nu fac compromisuri cu mica mea viaţă personală. Restul nu-mi aparţine. Le-am spus să facă ce vor cu mine... ca mine sunt destui, dar de Silvia să nu se atingă. Să o lase să joace, să nu mai dea dispoziţii să nu mai fie distribuită în teatru şi film. Să nu i se mai interzică apariţia pe copertele revistelor". Sunt amintiri, senzaţii dureroase care se topesc repede în paginile cărţii. Doina Papp a avut de înfruntat un handicap însemnat, pe care însă a reuşit să-l depăşească: acela că Silvia Popovici, trecută în nefiinţă, nu a putut participa la scrierea acestui volum. Totuşi, din frânturi de replici, din declaraţii de iubire transpare substanţa omenească a subiectului biografiei, lucru care dă culoare, face discursul viu. Descifrăm emoţiile unui suflet şi un destin artistic solar.

Prin această ultimă ieşire la rampă, actriţa Silvia Popovici îşi câştigă încă o dată dreptul la memorie, dreptul la viaţă.

LUDMILA PATLANJOGLU

„Starea teatrului, mai importantă decât ego-ul criticului“

Pentru lectorul grăbit e posibil ca acest volum de aproape 400 de pagini* să nu reprezinte mai mult decât ceea ce autorul menţionează: „critică teatrală, polemici, puncte de vedere“ „despre teatrul românesc după 1989“.

Apelând la metafora shakespeariană a oglinzii, frecvent invocată, dar nu totdeauna cu atâta adecvare, Marian Popescu strânge între coperte **speculaţii** privind **cerul** fenomenului teatral, într-un periplu istoric erudit şi divers. Se aminteşte că, în Renaştere, la corifeii elisabetani, fundamentarea ideii de **teatru naţional** – „ecuaţie a raporturilor omului cu universul“ – se conjugă cu acreditarea actoriei ca profesie, susţinută prin forme incipiente de contract, de sponsorizare. Astfel sunt aduse indirect argumente pentru necesitatea configurării unei „viziuni privind cultura naţională în contextul scenariilor euro-atlantice“, pentru „clarificarea şi consolidarea statutului artistului în societatea modernă“. Sunt acestea două laitmotive ale consideraţiilor legate de convulsiile convertirii comunismului la capitalism, diagnosticate foarte precis: „Mentalitatea de învins într-o bătălie care nu a fost a ta, ca individ, ci a unui sistem care a forţat delegarea de atribuţii este poate cel mai greu obstacol de trecut“.

Situaţia actuală a mişcării teatrale româneşti – care se află, de fapt, în centrul atenţiei autorului – se nuanţează prin penetrante paralelisme (jdanovism şi macarthysm; zorii realismului socialist şi explozia tinerilor furioşi etc.): „Într-o societate închisă ca aceea în care românii au trăit decenii întregi, Teatrul a însemnat mult pentru publicul prins în labirintul unei ideologii impuse prin consecinţele unui pact politic decisiv: Yalta şi sfârşitul războiului“. Relaţia cauză politică-efect estetic nu întârzie: „În timpul anilor '60, teatrul românesc a înregistrat ultima sa tentativă de a căuta un drum nou către teatralitatea imaginii scenice. Ceea ce a urmat a fost o lungă excursie în teritoriul esopic al unui limbaj redus la un vocabular în întregime manufacturat (...) tentativa continuă de a spune adevărul prin mijloacele artei a dezvoltat o imagistică originală: imaginea scenică în teatrul românesc a devenit progresiv un fel de cod bazat pe tensiunea vie dintre «simţul» realităţii propriu oricui şi ficţiunea-realitate impusă de extremismul politicului“. „Tip unic de expresivitate considerat a fi marca teatrului românesc“, acest imagism e parte intrinsecă a peisajului teatral estic, alături de teatrul experimental polonez ori Teatrul de la Balustradă şi dramaturgia cehului Havel.

Amendând structurile anchilozate ce nu favorizează cercetarea teatrală şi cultivă în continuare stilul aluziv potenţat de o paradoxală autocenzură, criticul furnizează un virtual catalog al regizorilor români de primplan, „punctaţi“ în funcţie de maniera în care spectacolele lor se constituie în „comentarii ale actualităţii“, corelate cu principiile unui Gordon Craig sau Peter Brook, respectiv Liviu Ciulei. Acestuia din urmă i se consacră chiar „un studiu de caz“ care reprezintă o altă lucidă privire înapoi. În oglinda trecutului se poate sesiza „rezistenţa prin cultură“ într-o vreme când „mecanismul complicităţii“ era de neevitat, noxele morale resimţindu-se şi astăzi. De unde şi patetismul unor întrebări retorice – „Când ne vom trezi?“, „Când va reacţiona lumea teatrală românească în faţa unor mari anomalii, a unei tentative de a imprima din nou artei funcţii politice sau propagandistice?“ –, preluate de la Andrei Şerban, alt „caz“ relevant pentru conceperea actului artistic în contextul letargiei primejdioase care se instalase pe scena românească după '89.

De altfel, până la un punct, volumul e structurat cronologic, debutând cu „ieşirea din ghetou“. Istoricul turneu al spectacolului **Hamlet** (Teatrul „Bulandra“) în Anglia este reflectat cu toate implicaţiile sale care au readus România în circuitul valorilor teatrale mondiale. În ochii larg deschişi ai istoricului cercetător, uneori şi reporter de ocazie, dar mai totdeauna analist caustic, efuziunea succeselor nu estompează însă hibele sistemului instituţional în condiţiile în care „statul nu mai poate juca integral rolul de baby-sitter“, teatrul „de repertoriu“ este o himeră, iar motivaţia alegerii pieselor nu are suportul sondajului de public ce ar dinamiza cu siguranţă fenomenul teatral, marcând „un început în reconsiderarea raportului individ– mediu cultural“.

Asupra raportului dintre Teatru şi Societate se revine cu obstinaţie, detaliindu-se probleme de legislaţie şi administraţie, dar şi de mentalitate şi creativitate, indicându-se soluţii tranşante pentru maladii acute: centralismul şi subvenţia (din care 90% este alocat fondului de salarii şi costurilor de întreţinere a clădirii şi doar restul creaţiei!); festiv(al)ismul orgolioşilor şi criza managerială, inexistenţa sistemului de protecţie socială şi inapetenţa pentru reflecţia privind civismul ideii de teatru în contemporaneitate.

Acest caleidoscop nu-şi uită nici o clipă ţinta: „Creatorul român de teatru, protejat prin diverse strategii înainte de 1989, menţinut artificial într-un tip special de ghetou cultural, fără să poată accede **în mod real** la situaţia sa de fiinţă trăită în lume, ar avea acum suficiente motive, ca şi Hamlet, să dea ambiguităţii naturii sale de artist un sens“.

Reflectând, dar şi reflectându-se (printr-o sumă de experienţe personale convertite în subiecte de meditaţie general valabile), autorul configurează în volute succesive – fără să-şi fi propus în mod deliberat – un profil-robot al **omului de teatru** pe care-l statua UNITER la început de drum, când îşi propunea: asigurarea şi protejarea creativităţii teatrale; medierea schimburilor culturale cu alte ţări; crearea de programe şi proiecte impunând responsabilitate individuală.

Un ideal care coincide cu o profesiune de credinţă disimulată încă din prima pagină: „pentru lungi perioade, autorul acestor rânduri a fost preocupat şi de chestiuni mai practice, de intervenţie activă în crearea unor politici culturale în teatru sau de reformă ale domeniului“. O credinţă-speranţă în **schimbare**, întărită şi în ultima pagină a cărţii: „Nu pot uita că Teatrul este o posibilitate de a fi împreună pentru **a vedea** şi **a auzi** ce ne spun emoţiile şi stările transmise de pe scenă. Iar criticul de teatru? Cine este? Poate, un pasionat al sentimentului comunitar al **durerii** şi al **bucuriei**, dar şi al puterii de **a judeca**“.

IRINA COROIU

* Marian Popescu: „Oglinda spartă“, Editura UNITEXT, Bucureşti, 1997.

Un festival de tradiție

Festivalul de interpretare a piesei de teatru într-un act „Mihail Sorbul" a ajuns la cea de-a XVII-a ediție, gazdă fiind, ca de obicei, orașul Botoșani.

Acolo, în perioada 7–9 noiembrie 1997, principalii organizatori, Consiliul Județean, Centrul Creației Populare și Inspectoratul pentru Cultură, au dat o notă aparte manifestării. Acest „aparte" l-a constituit faptul că nu a fost un concurs cu premii pentru interpretare, ci o întâlnire destinsă, care a inclus șase spectacole ale unor trupe cu palmares cunoscut. Separat, au fost premiate textele din concursul de dramaturgie. A existat un colocviu intitulat „Importanța teatrelor de amatori la sfârșit de mileniu" și, în încheiere, actorii Teatrului „Mihai Eminescu" din Botoșani ne-au oferit un spectacol cu piesa lui Matei Vișniec **Spectatorul condamnat la moarte**, în regia lui Ion Ciubotaru.

De asemenea, trebuie salutată lansarea primului număr al publicației „Teatrul românesc", lunar de opinie și atitudine editat de Viorel Savin, directorul Teatrului Bacovia din Bacău.

Consemnăm prestația deosebită a Grupului de teatru „Ludic" al studenților din Iași cu spectacolul **Conu Leonida față cu reacțiunea** de I. L. Caragiale, a Ateneului Popular din Focșani cu același **Spectator condamnat**... de Matei Vișniec, o relevantă transpunere a textului de către profesioniști și amatori.

Un numeros public tânăr a participat activ și la dezbaterea teoretică, și la spectacolele susținute de Casa de cultură din Panciu, cu un colaj teatral din Eugen Ionescu, Dumitru Solomon și Matei Vișniec, purtând titlul **Țara orbilor**, experiment ingenios, în care aforismele, pantomima și metafora s-au reunit într-o demonstrație originală. Cu două partituri impregnate de „poante" actuale prin chiar titlurile lor – **Asociația crescătorilor de prețuri** și **Gogo-Bingo** –, Grupul satiric „Lunatecii" din Dorohoi ne-a oferit scenete vesele, cu improvizații de bun-gust, într-o evidentă evoluție față de edițiile anterioare.

Mihail Sorbul văzut de Marcel Iancu

O încercare școlărească, dar care a adus pe scenă prospețimea tinerilor interpreți, a prezentat Grupul de teatru „Arlechin" din Botoșani cu piesa **Capul Brâncovenilor** de Mihai Georgescu.

Notațiile de față au și menirea de a puncta preocuparea deosebită a acestor împătimiți de teatru din Botoșani, a scriitorului Gellu Dorian, care de mulți ani dovedește pasiune și profesionalitate în organizarea festivalului, în ciuda nenumăratelor piedici financiare.

Interesul participanților, actori amatori, regizori, dramaturgi, critici de teatru, ziariști și – nu în ultimul rând – al spectatorilor care au umplut timp de trei zile sala Teatrului „Mihai Eminescu" a fost susținut prin acuratețea și francheța opiniilor. Ediția a XVIII-a, din 1998, este așteptată cu vădită curiozitate. Se va onora astfel prestigiul patronului ei spiritual, dramaturgul botoșănean Mihail Sorbul.

EUGENIU KUHARTZ

Memoriile unui chiriaș

FRIGUL CA BAZĂ DE DISCUȚII

Într-una din zilele aprig geroase ale sfârșitului de decembrie, cu o săptămână înainte de Crăciun, am urcat patru etaje, din redacția revistei „Teatrul azi", la directorul general al Teatrului Național (se înțelege, firește, că revista domiciliază cu chirie în localul teatrului), spre a mă plânge de frigul cumplit ce domnește în cele două încăperi redacționale, frig pentru care ni se percep aproximativ 1 200 000 de lei lunar – cinci luni pe an –, costul energiei termice. Directorul general al Teatrului Național, unul dintre cei mai importanți regizori și pedagogi români, admirabilul Ion Cojar, un bun și înțelept prieten, nu a putut, bineînțeles, să ne ofere căldură și nici să ne reducă imensa cotă de întreținere pe care urmează s-o plătim, riscând apariția revistei. Și, la urma urmei, nici nu e treaba lui – îl înțeleg perfect.

Am stat, în schimb, de vorbă, cu toată seriozitatea, despre **treburile** lui, despre repetițiile la **Azilul de noapte**, pe care o pune în scenă, cu o distribuție extraordinară, despre proiectele lui îndrăznețe, despre festivaluri și premii, despre actori, regizori și critici. Încerc să reproduc aici, din memorie, câteva secvențe din convorbirea noastră. **Azilul de noapte** ar trebui să fie un spectacol substanțial, puternic și răscolitor, așa că regizorul se străduiește să-i sustragă pe actori de la un contact superficial și aleatoriu cu personajele gorkiene, să-i determine să-și explice fiecare gest și fiecare replică prin recursul la biografia, genealogia, psihologia și filosofia acestora. Îl știu pe Ian Cojar ca pe un regizor de adâncime, de substrat și subtext. Am asistat mai demult la câteva repetiții ale sale și mi-am dat seama că la el nici un actor nu poate trișa, nu poate prinde „din fugă", nu are voie să rămână descoperit. Regizorul induce interpretului nu numai energie creatoare, devotament pentru personaj și pentru spectacol, dar și inflexiuni culturale. Actorii nu-l prea citesc, în general, pe

Ion Cojar, directorul general al TNB

Stanislavski, cu atât mai puţin pe Hegel, Husserl, Kierkegaard sau Vianu. Cojar trece ideile estetice printr-un aparat propriu de distilare, de sublimare, şi le face accesibile, digerabile, palpabile. E tipul de regizor savant, fără a fi prin aceasta mai puţin artist sau mai puţin eficace. În fond, el are de luptat cu imaginea unor spectacole celebre cu **Azilul de noapte**, care s-au păstrat în conştiinţa publicului. (Ar fi să ne amintim doar cele două montări ale lui Liviu Ciulei la „Bulandra"...)

Ca director, Ion Cojar vrea să repună Teatrul Naţional pe locul care, consideră el, i se cuvine de drept. În acest scop, dezvoltă proiecte impresionante. Mai întâi, vrea să-i reunească în spectacolele Naţionalului pe cei mai buni actori din ţară. Teatrul va înlocui angajările pentru perioade mai mult sau mai puţin limitate prin contracte pe spectacol, avantajaţi fiind în primul rând actorii, care vor câştiga astfel incomparabil mai bine. Actorilor nefolosiţi le încetează contractul sau li se recomandă pensionarea. Teatrul organizează concursuri periodice prin care actorii tineri şi talentaţi vor fi selecţionaţi pentru diferite spectacole.

Alte proiecte au în vedere spectacole de anvergură, pe care numai un Teatru Naţional le poate realiza. La intersecţia mileniului al doilea cu mileniul al treilea, Naţionalul bucureştean proiectează un spectacol nu numai de mare amploare, dar şi profund semnificativ pentru filosofia epocii revolute: **Furtuna** de Shakespeare, în regia lui David Esrig, operă ce va simboliza bătălia pentru om, bătălie pe care până acum societatea, ca şi Prospero, a pierdut-o. Spectacolul va fi precedat şi succedat de dezbateri, simpozioane, colocvii şi de o intensă mediatizare. Apoi, **Richard al II-lea** de acelaşi Shakespeare, într-o versiune pentru care se duc tratative cu Mihai Măniuţiu şi Marcel Iureş. În sfârşit, un proiect „Alexander Hausvater", construit pe teatrul nord-american. Bineînţeles că toate aceste proiecte n-au fost primite cu entuziasm unanim. Actori buni din teatru au considerat că nu e cazul să fie convocaţi interpreţi din alte trupe, întrucât Naţionalul dispune de forţe artistice infailibile. Posibil, răspunde directorul, dar numai în acest fel Teatrul Naţional va fi cu adevărat Naţional: grupând **elitele**.

În sfârşit, Ion Cojar mi-a mărturisit contrarietatea şi amărăciunea că, la Festivalul Naţional de Teatru, profesioniştii au evoluat în acelaşi sistem cu neprofesioniştii, aşa cum numai sub Hitler şi sub Ceauşescu s-a întâmplat, conducând la confuzia criteriilor. În orice caz, directorul a decis ca, în condiţii de amestec al valorilor, Teatrul Naţional să nu participe în viitor la nici o competiţie, ceea ce s-a întâmplat la Festivalul dramaturgiei contemporane de la Braşov, unde TNB a fost prezent cu două spectacole (**O batistă în Dunăre** şi **Regina Mamă**), ambele hors-concours.

Am vorbit mult şi despre multe alte chestiuni, astfel că, în momentul în care ne-am luat rămas-bun, Ian Cojar a deschis uşa şi a constatat surprins: „Au plecat toţi... Am rămas singuri..." Îmi doresc ca umorul din tonul bunului meu prieten să nu exprime cândva, cine ştie, vreun trist adevăr.

S-a dovedit în cele din urmă că şi frigul poate fi o bază de discuţii...

DUMITRU SOLOMON

NOI ÎN LUME

New York, 1997

Mai

Cunoaşteţi celebra arie „Nessun dorma" pe care Pavarotti o cântă cu batista albă în mână şi care a ajuns la fel de populară ca şi Coca-Cola? Dacă da, atunci trebuie să ştiţi că opera întreagă, numită „Turandot", compusă de Puccini şi din care această arie face parte, Pavarotti a cântat-o integral pe scenă ultima oară în 1975. Ştiţi de ce el, cel mai bun, cel mai performant, cel mai celebru, cel mai iubit, cel mai eclatant dintre tenori, n-a mai cântat întregul rol, care-i vine ca o mănuşă, de 22 de ani? Pentru că... nu l-a solicitat nimeni! Acest detaliu din biografia lui Pavarotti l-am citit într-un fascicol din „The Sunday Times" unde, pe două pagini mari, tenorul dădea un amplu interviu.

Am tras concluzia că nevoia imediată a lumii spectacolului de un anume artist este foarte mică. Şi că un artist de popularitatea şi calitatea lui Pavarotti poate să aştepte şi el mult şi bine, pentru că cei care organizează lumea muzicală utilizează, nu şi cultivă misterul artistic.

Această mică introducere vrea să sublinieze absurdul la care a ajuns lumea noastră suprasaturată de informaţii, grăbită, unde arta se face cu aparate electronice şi unde nu numai fiorul creator, dar şi logica sunt adesea ignorate. Nu trebuie, însă, să fiu nedrept: numai graţie acestei lumi, cu tot arsenalul ei electronic, e posibil să fii în toate punctele de pe glob, să duci cu tine mister şi autenticitate prin cabluri şi impulsuri electrice. Ce s-ar face azi Cehov fără ajutorul faxului sau al DHL-ului? Cum aş fi putut aduce omagii metafizice lui Gherasim Luca, poet ilustru, fără Air France şi serviciile bancare elveţiene?

Cam la acestea mă gândeam pe când mă întorceam acasă, după trei săptămâni de primă şedere în Statele Unite. Îmi pare rău că trebuie să încep cu sfârşitul, dar imaginea plecării a fost cea mai pregnantă: în uriaşul furnicar al aeroportului JFK, într-o seară de mai caldă şi senină, s-a nimerit să aşteptăm decolarea într-un avion gigantic, aşezaţi pe un fel de şosea perpendiculară pe pistă. Fiind opt avioane care aşteptau la rând (eram eu venit din România, dar coadă la avioane nu mai văzusem!), am putut admira pentru prima oară decolările, una după alta, în cele mai mici detalii. Pe urmă, tocmai când ne pregăteam să plecăm, un mic iepuraş alb a ţâşnit din iarbă, ca şi cum s-ar fi jucat cu aparatele acelea mari şi albe care scoteau zgomote inimaginabile. La câteva secunde, puteam vedea, prin uşa lăsată deschisă de piloţi, orizontul gri întunecat de siluetele Manhattan-ului, culminând cu Empire State Building şi World Trade Center. Era ca o glumă: o stampă chinezească veritabilă, fină, serafică, discretă, al cărei desen inefabil şi misterios e înlocuit de siluetele zgârie-norilor.

Cu trei săptămâni înainte, venisem pentru a avea un prim contact cu Teatrul Century, un teatru off-Broadway construit cu doi ani în urmă sub coordonarea lui

J. C. Compton. J.C. este, aşa firavă şi mică cum a lăsat-o Dumnezeu, patronul şi animatorul acestui aşezământ. A fost actriţă şi acum a izbutit, după o luptă acerbă, să-şi vadă visul devenit realitate: clădirea victoriană care este teatrul ei nu avea nimic pentru această destinaţie. J.C. a modelat-o, a transformat-o şi a redimensionat-o, creând o sală italiană de 300 de locuri şi una studio de 75 de locuri, ambele cu mult farmec. Demersul meu de a juca acolo **Change of Cage**, varianta engleză a spectacolului nostru Kafka, a fost bine primit. J.C. Compton a fost de acord cu textul şi cu spectacolul (văzut pe casetă video), spunându-mi entuziastă şi fără ezitare că aşa vede şi ea teatrul.

La numai câteva străzi, tot în Manhattan, se află „La Mama" lui Ellen Stewart şi multe dintre caracteristicile teatrului ei se regăsesc în Century Theatre. Ellen Stewart însă nu a fost de găsit, este absolut în permanenţă în voiaj teatral.

Dacă aţi deschis vreodată radioul într-un oraş străin unde eraţi singuri, sub cerul albastru, noaptea, schimbând posturile şi amestecând limbi necunoscute cu muzică, comentarii cu râsete, strigăte cu ritmuri diverse, trebuie că aţi simţit acea melancolică singurătate care face frică şi plăcere în acelaşi timp, speriindu-ne, dar dându-ne totodată iluzia că suntem liberi şi că nu e nevoie să facem nimic, din moment ce totul e posibil. Cam asta am simţit în cele trei săptămâni, peste tot: în camera de hotel, în compania prietenilor, la masă sau la sala de sport, pe stradă sau în faţa bisericii, cu familia sau la cinema, în taxi sau la plimbare, cu paşii pe trotuar şi cu ochii în sus, privind care bloc e mai înalt decât celelalte,

Acelaşi sentiment de descumpănită singurătate, de aiuritoare depersonalizare şi de identitate pierdută voluptuos o ai în magazinele de ziare, unde miile de titluri te fac să înţelegi că nimic nu e esenţial sau urgent pe lume, în afară de foame, sete sau somn.

Manhattan are ceva de oraş selenar, mai ales dacă priveşti în sus. Dar şi dacă priveşti în jur sau în jos ai motive de uimire. În anumite zile, pe 3rd Avenue, în plin centrul oraşului, este un fel de iarmaroc care seamănă cu cel de la Bârlad din anii '60. De o parte şi de alta a străzii largi, comercianţii etalează tarabe cu cele mai incredibile lucruri de vânzare: tricouri, ceasuri false, curele, eşarfe, cârnaţi cu arome orientale, înghetate, vechituri, obiecte de bucătărie sau bibelouri la mâna a doua, ochelari, toate cu etichetă sau reclame scrise de mână pe cartoane ce au avut până ieri o altă destinaţie. În aceste circumstanţe, circulaţia e oprită şi poliţişti cu aer superior şi îngăduitor veghează la liniştea noastră. Şi când te gândeşti că numai la o sută-două de metri este Trump Tower sau Emporio Armani, cu toată vecinătatea lor ilustră de pe 5th Avenue...

Aflându-mă în New Jersey, într-un orăşel liniştit, în week-end, am deschis ziarul „The New York Times", care trebuie cărat de la chioşc cu plasa, atât e de greu. Pe toată pagina a doua, o fotografie imensă cu José Carreras însoţea un text de reclamă care anunţa că tenorul va cânta la Radio City Music Hall. Pe veranda liniştită a casei unde ne petreceam week-end-ul, plină de flori odihnitoare, aşezată pe un fotoliu încăpător, privea absentă o doamnă obeză, care întâmplător lucra în show-business. Ideea că marele cântăreţ va da un concert la sala aceea faimoasă a animat-o puţin. Am întrebat-o, măcinat de curiozitate, câte locuri are sala. Mi-a răspuns leneş: „Nu ştiu exact, vreo zece mii...". Mă gândeam, înţelept, reflexiv şi contabil, cum umplu eu cu greu o sală de 70 de locuri... Aflu, ca un mic detaliu, că reclama la care mă uitam costă 60 000 de dolari la fiecare apariţie. Doamna obeză adaugă: „Vreţi să-l vedeţi?" – „Nu ştiu sigur dacă voi fi la New York pe 25 octombrie, suntem abia în mai!" – „Vă priveşte, biletele se vând probabil toate azi, aşa că dacă vă hotărîţi, vă ajut să le obţineţi." – „Cum se pot vinde într-o zi zece mii de bilete?" – „Telefonic. Sunt conectate mai multe linii automate cu care comunici direct şi care eliberează tichetele prin simpla înregistrare a comenzii şi a numărului cărţii de credit." – „Bine, atunci vreau două bilete! Care e preţul cel mai mic?" ...Îmi spune o cifră care cutremură amintirile mele predecembriste.

Trebuie să recunoaşteţi că inefabilul e mai scump la New York decât la Bucureşti.

Antract în august

Între timp, am conceput un proiect de turneu mondial cu spectacolul Kafka, posibil mai ales acum, când aproape am definitivat varianta în limba engleză. Aşa că, în afară de New York, pentru următoarele douăsprezece luni aş vrea ca acest turneu să cuprindă Londra, Amsterdam, Luxemburg, Dubai, Geneva şi Nantes. La Corroy, în Belgia, spectacolul a avut deja loc în urmă cu o lună. E o idee greu de realizat, primele dificultăţi am şi început să le simt, am multe complicaţii administrative pe care nu ştiu şi nu-mi place să le rezolv, dar trebuie. Nu e prima oară când îmi iau pe cont propriu spectacolele şi drumul profesional în general...

Vreau să fac aici o paranteză: procesul de creativitate artistică rămâne un mister. Ce se întâmplă în intimitatea lui, ce căi urmează, la ce impulsuri răspunde fantezia, cum apare inspiraţia, bucuria de a descoperi sau chiar entuziasmul de a continua să cauţi, iată întrebări ce nu au şi nici nu trebuie să aibă răspuns. Continuu să fiu convins că **Raport pentru o Academie** a apărut pe lume într-un moment de inspiraţie. Când am hotărît să caut şi să lucrez varianta engleză a spectacolului nu aveam nici un plan special pentru viitor. Am simţit o nevoie lăuntrică de a continua să explorez teatrul şi umanitatea, prin descoperirea lăuntrului kafkian îmbrăcat în veşmintele altei limbi, cea engleză. Am avut surpriza să constat că în engleză textul sună complet diferit, mult mai teatral, cu un traiect emoţional şi chiar discursiv mult mai expresiv, colorat în nuanţe mai consistente, dilatat-dramatice, care pierdeau firescul şi umorul de salon din textul francez, dar nuanţau mai amplu, mai precis, mai tandru, mai uman, mai teatral monologul kafkian. Şi, pe urmă, limba lui Will are ceva scenic în ea, care poate fi şi dezavantajos, întinzând capcane, dar şi avantajos, creând premisele unei teatralităţi definitive, poate de neexplicat, dar vizibilă pentru mine încă de la primele lecturi...

Primele lecturi... Mă simţeam ca maimuţa pe care o jucam (asta mi se mai întâmplă şi în diverse alte circumstanţe!), în curs de articulare. Nu jucasem niciodată şi nici nu pregătisem vreodată un text în engleză. Nu e vorba numai de grija de a pronunţa corect şi de efortul de a memora un text. Eu am trăit mai mult în ţări în care se vorbea limba franceză, iar în ţările de limbă engleză am stat mereu perioade care se pot măsura cu săptămânile, deci urechea mea nu era atât de obişnuită cu muzica (diferită, de altfel, de la o ţară la alta) limbii engleze. Pe urmă, una este să înveţi replicile unui rol jucat în engleză şi alta e să vorbeşti singur în faţa publicului 70 de minute. Alesesem de la început un examen foarte greu de trecut. Dar lucrul a fost o binefacere... Cu mai bine de şase luni în urmă am început descifrarea textului. Am continuat cu o grijă obsesivă de a afla pronunţia exactă a fiecărui cuvânt. Pe cât

descifram detalii, pe atât întregul lua un aer mai profund, mai misterios, ca un teren necunoscut, de care auzeam prima oară. E unică această descoperire a valenţelor unui spectacol în două-trei limbi străine. E ca şi cum ai trăi mai multe vieţi, rămânând mereu acelaşi. În fine, textul meu era un scop, dar şi un instrument în acelaşi timp. Graţie lui am făcut, în limba engleză, progrese pe care nici o altă metodă nu mi le-ar fi putut oferi.

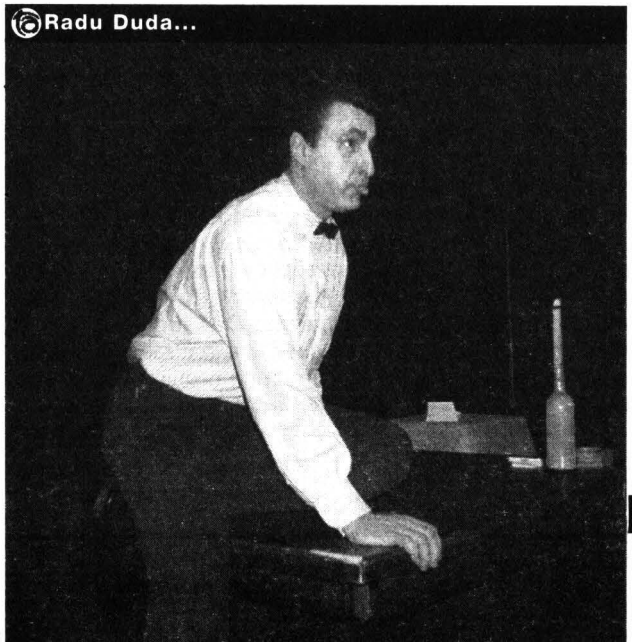
Dar a fost chinuitor... Au fost momente în care mă întrebam de ce mai continuu, mai ales că nu aveam în primele luni nici un motiv cert pentru a continua. Eram îngrijorat... Nu se vedeau prea mari progrese, mai ales că refuzam să învăţ pe de rost. Eu repetam un rol şi era doar un amănunt faptul că nu aveam parteneri; în repetiţii nu „învăţam" niciodată cuvinte, ci asumam situaţii, stări, gânduri, un destin.

Paradoxal, saltul decisiv s-a produs când mă aşteptam mai puţin. Eram la Piatra Neamţ pentru alte repetiţii. Deşi aveam foarte puţin timp liber, am lucrat textul englez în permanenţă, fiind totodată în legătură cu Londra şi New York pentru primele două şiruri de spectacole, cele mai apropiate, în octombrie şi apoi în martie viitor. Ei bine, în aceste săptămâni în care mă gândeam la altceva, în care eram ocupat cu un rol dificil, în acel loc unde mă aflam izolat, am ajuns la capătul drumului despre care nu am ştiut nimic atunci când am început. Ca un amuzament, am scris, pe colţul din dreapta sus al ultimei pagini a textului, numele tuturor oraşelor pe unde am purtat rolul meu, repetându-l pe parcursul a, iată!, aproape un an. Lista e următoarea: Geneva, Villars, Oslo, Timişoara, New York, Washington, Bridgetown, Chicago, Bucureşti, Helsinborg, Stensnas (mică aşezare în sud-estul Suediei), Paris, Corroy, Piatra Neamţ, Aubonne, Limoges, Barcelona. Dar marele salt, progresul vizibil l-am făcut la Piatra Neamţ.

Cu două sau trei repetiţii de acomodare la spaţiile de joc ale fiecărui oraş în parte, noul nostru capitol „Kafka" e gata de gong!

Octombrie

Aterizez la New York pentru a doua oară. Rămâne la fel de pasionant să atingi pământul american, dar nu mai are farmecul de ritual de prima dată. Sunt uimit de vara indiană care se manifestă ardent anul acesta şi care ne promite o primă jumătate de octombrie de 28–30 de grade. În prima seară, atmosfera umedă şi amestecul straniu, dar bogat, de miresme ce te aşteaptă la fiecare colţ de stradă mi-au adus stăruitor aminte de Orient, mai precis de Tel Aviv şi Ierusalim.

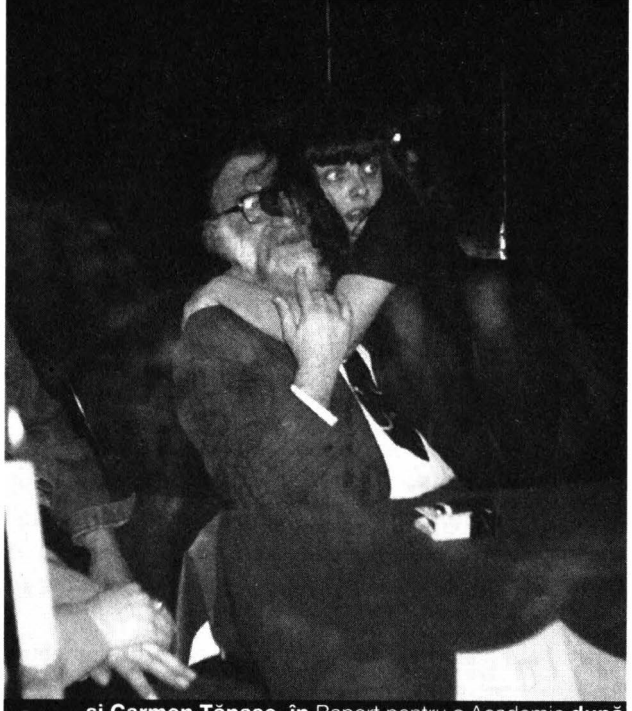

Radu Duda...

Locuiesc la Trump Palace, o clădire lungă, ca un ţurţure cu vârful în sus, de o culoare bizară, un fel de roz-crem, iar în cameră am găsit un vas pătrat cu aromă de ambră. Cunoşteam doar cuvântul **ambră**, care are o rezonanţă misterioasă, orientală, medievală, dar mireasma care îi corespunde este încă şi mai frumoasă...

Presimt că şederea de trei săptămâni nu va fi deloc liniştită. Voi juca pe 20 octombrie două spectacole, la Teatrul Century, în Studioul teatrului, o sală de bal dreptunghiulară care are pe pereţii înguşti două şemineuri imense deasupra cărora se află câte o oglindă de aceleaşi dimensiuni. Scaunele au ceva de secol XIX, iar deasupra uşii de intrare stă foarte discret un balcon minuscul, ca un ornament, unde încap probabil cu greu trei scaune. Sunt încântat că în această sală am găsit un pian, ceea ce ne va permite să sfârşim piesa cu un cântec şi un dans, pe care nu le putem face întotdeauna. Am găsit atmosfera acestei săli foarte adecvată pentru piesa noastră. Spuneam că şederea nu va fi liniştită. Firește, pentru că nu voi putea repeta cu partenera mea, Carmen Tănase, decât patru zile înainte, nu am mai jucat spectacolul de foarte mult timp (şi atunci a fost în franceză şi în română), a juca la New York e un eveniment major în viaţa oricărui actor, Teatrul Century este unul din cele mai frumoase teatre off-Broadway din metropolă etc., etc. Mă întreb dacă vom avea public, ţinând cont că biletele noastre costă foarte scump.

Curios, cu cât încep să stăpânesc textul mai bine, cu atât începe să-mi fie frică, pentru că acum privesc rolul dincolo de cuvinte şi îl suprapun stărilor, reacţiilor, mişcărilor, acţiunilor pe care le-am făcut înainte în franceză şi apoi în română. Mi se pare, în continuare, că textul în engleză este cel mai complet, cel mai profund, cel mai dramatic şi cel mai expresiv. Este o descoperire recentă şi, de aceea, mai pregnantă decât celelalte. În al doilea rând, e o victorie personală, un demers de care mi-a fost foarte frică şi care mă bucură cu atât mai mult, acum, când scopul a fost atins. În fine, există şi o explicaţie obiectivă: după cum spuneam, în limba engleză textul are un profil mult mai dramatic, o vibraţie în plus faţă de cel francez, de exemplu, care e suplu, ironic, amuzant şi puţin nervos. Acesta de azi, de peste două săptămâni, are o teatralitate formidabilă, adică transformă prin sine însuşi frazele scriiturii kafkiene în replici teatrale.

Încă o paranteză. Mergând pe 2nd Avenue, un bătrânel care mesteca o bomboană de eucalipt şi care distribuia fluturaşi verzi de hârtie m-a oprit să mă întrebe dacă nu vreau să văd în avanpremieră, gratuit, filmul „The Kiss", cu Holly Hunter şi Danny de Vito. Am răspuns afirmativ, deşi n-am înţeles imediat de ce realizatorii contau pe părerea pre-spectatorilor acestui film; mă gândeam că singura explicaţie a acestei generozităţi, de a oferi gratis o seară la cinema, este că realizatorii contau pe un entuziasm sporit al spectatorului care vine gratuit la film. Era vorba de cu totul altceva. Realizatorii au oprit procesul de fabricare a filmului pe ultima sută de metri şi, dându-şi seama că este vorba de un film excelent, au vrut să nu-i dea ultima formă înainte de a afla de la public părerea şi preferinţele privind pelicula în chestiune. Deci noi, avanspectatorii, aveam de completat un formular unde nu numai că ne dădeam cu părerea despre muzică, actori, scenariu, imagine, dar eram întrebaţi şi despre oportunitatea unor scene, dialoguri etc. Era un chestionar complet şi foarte minuţios, excelent structurat. Am învăţat o lecţie foarte importantă cu acest prilej: nimic nu e pe gratis în această lume şi susţinerea financiară a unei producţii nu are nimic a face cu „amorul artei". Cu alte



... şi Carmen Tănase, în Raport pentru o Academie **după Franz Kafka**

cuvinte, eu eram naiv atunci când mă miram de generozitatea ofertei gratuite. Iar realizatorii, excelenţi de altfel (filmul e unul dintre cele mai bune pe care le-am văzut în ultima vreme), au înţeles că nu e suficient ca filmul să fie foarte bun, el trebuie să şi placă publicului cât mai mult şi să devină un mare succes de casă.

Prima repetiţie la Teatrul Century a avut loc cu trei zile înaintea premierei. O dată ajunşi în sala teatrului, o dată epuizată mirarea de a ne găsi din nou faţă în faţă pe scenă, Carmen şi cu mine, pe un nou continent, al patrulea (după Europa, Asia şi Africa), într-o nouă limbă, după primele cuvinte şi după primele clipe consumate în „cuşca" realităţii piesei noastre, totul a devenit simplu, natural, ba chiar am avut bizara senzaţie că cei doi ani de când nu am jucat împreună se şterg, că tot ceea ce uitasem (cu adevărat) revine din subconştient în imediat şi că acţionăm ca patrupezii canini ai lui Pavlov, din reflex condiţionat, la „stimulii" situaţiilor scenice care se succedau. Am plecat destul de liniştiţi de la prima repetiţie (vor fi patru cu totul), deşi mai sunt multe de pus la punct până la spectacol.

Privesc târziu în noapte un amplu interviu (americanii au obiceiul de a se confesa îndelung) cu o actriţă de film. Mă gândesc că, de fapt, actorul seamănă întrucâtva cu un pilot de formula 1. Pentru că, adesea, nu numai rolul trebuie condus cu măiestrie şi inspiraţie pe drumul către împlinire, dar şi cariera în întregimea ei, în detaliile ei, trebuie menită pe un drum inspirat şi onest. Orice abatere de la inspiraţie şi onestitate în raport cu ceea ce actorul poate într-adevăr acoperi cu calitatea sa se va întoarce, mai devreme sau mai târziu, împotriva lui însuşi. Drumul profesional, cariera (folosesc termenul în sensul lui propriu) oferă adesea capcane şi, şi mai adesea, necunoscute. Cum să ştii să alegi bine? Cum să ştii să păstrezi o justă balanţă între a lăsa destinul să se producă, să respire nederanjat, şi a iniţia, cu de la sine putere, noi proiecte, ţinte, praguri, care au, inevitabil, „culoarea" propriei noastre limite de la momentul dat? De multe, de foarte multe ori am avut confirmarea indubitabilă că ceea ce mi-a apărut în viaţa profesională fără ca eu să caut, să întrevăd, să pregătesc, a fost mult mai bogat, mai inspirat, mai generos decât în cazul celălalt, în care m-am substituit, de fapt, destinului, încercând să-l creez eu pe el, ceea ce e ridicol. Nu vreau să spun prin aceasta că nu ne stă în putere să ne scriem drumul. Dar cred că puterea, autonomia, responsabilitatea, alegerea noastră nu stă în a **inventa** ziua de mâine, ci în a o **pregăti**. Propria experienţă mi-a dovedit că nu în a alege rolul, oraşul, teatrul, partenerii, producătorul, filmul, piesa, regizorul, scenografii stă libertatea mea, ci în a-mi pregăti interior fiinţa, care este deopotrivă instrument şi instrumentist, să devină gata de a primi, de a asuma o nouă experienţă, mai bună, mai amplă, mai nouă, mai misterioasă, în cadrul profesiei. Nu e deloc uşor să menţii o bună formă fizică, psihică, intelectuală, afectivă ca actor, mai ales în perioadele în care nu lucrezi. Aceasta costă mulţi bani, nervi, entuziasm, energie, multă putere de concentrare şi renunţări. Dar cred că e singura cale, pentru că am impresia că în meseria de actor nimic nu e întâmplător, că ni se vor întâmpla evenimentele pentru care suntem pregătiţi să ni se întâmple şi că, dacă vom crede altceva despre noi decât ceea ce reprezentăm cu adevărat, nu e decât în defavoarea noastră, pentru că mai devreme sau mai târziu vom suferi deziluzii.

Încă două repetiţii fără nimic special de-a lungul lor şi... ziua de luni 20 octombrie a sosit.

Sala nu a fost plină nici la matineu, nici seara. S-a petrecut o experienţă inedită pentru mine: presiunea psihologică datorată faptului că îngurgitasem un text kilometric pe care-l declamam într-o formă teatrală complet denudată, în limba engleză, în inima New York-ului, m-a făcut să trăiesc cele două ore de spectacol ca pe un fel de hipnoză. Primul spectacol a servit drept mijloc de tatonare reciprocă. Publicul privea cu interes şi mirare acest demers european alimentat de angoase provenite din estul continentului. Cel de-al doilea spectacol, graţie încrederii dobândite în prima încercare, a fost plin de nuanţe, aluzii, capcane, mult mai destins şi plin de relief. S-a petrecut însă, în ambele momente ale zilei, acel schimb de înţelesuri căruia spectacolul nostru i-a fost destinat, schimb ce a funcţionat de fiecare dată, pe fiecare meridian unde el a avut loc. Nu este vorba numai de relieful şi direcţia unui text provenit dintr-o anume parte a globului şi care vorbeşte despre neliniştile unui anume loc şi ale unui anume timp dat. Este, de asemenea, vorba despre o anume energie, o anume amprentă pe care artiştii formaţi într-un anume spaţiu terestru le aduc prin demersul lor şi care se combină într-un mod aproape misterios cu publicul, civilizaţia şi cultura meridianului vizitat, toate acestea înveşmântate în haine lingvistice diferite de la un kilometru uman la altul. Şi este, mai presus de orice, o formă „organică", dacă mi-e permis să mă exprim astfel, de a combina între ele semne teatrale, culturale, istorice, sociale, temporale şi geografice, sub semnul generos şi etern al comunicării interumane. Printre spectatorii de seară s-a numărat şi scriitoarea şi biografa Hannah Pakula, un artist foarte exigent şi rafinat. Distinsă şi distantă, ea a avut amabilitatea de a cataloga spectacolul nostru drept „fascinant".

Acum, la capătul acestui experiment pentru care am muncit un an întreg, am toate semnele că „the show must go on"... Pentru anul viitor, sunt mai multe invitaţii pentru piesa noastră şi unele dintre ele vin chiar de peste ocean.

„Cu Kafka printre oameni" continuă să trăiască

RADU DUDA

CONTENTS

The periods of crisis are productive from the viewpoint of the artistic innovation. It will probably be later proven that what seems chaos and stunt today is, in fact, the beginning of a new chapter of theatrical classicism. The description and analysis of these new forms constitute the subject of the editor-in-chief's – the playwright Dumitru Solomon – editorial (p. 1) and of some interviews, articles and inquiries. The dance-theatre is analyzed by stage directors, dancers, choreographers, actors and also by critics. The debates are related to the performances of the current theatre season, performances that have enhanced this attempt of theorization and classification (pp. 8–18).

From the same perspective – that of the association between theorization and theatrical practice – two important Romanian stage directors, Cătălina Buzoianu and Alexandru Darie, present their interpretation of the relation between play, text and performance (pp. 2–8).

A young critic, Sebastian-Vlad Popa, focuses on the pre-modern canon of the Romanian theatre, and another critic, with a more profound experience of the crisis, Magdalena Boiangiu, points out the fact that the canonic battle cannot be led disregarding the audience's interests and options (pp. 22–27).

The reviews of the performances held in capital and province theatres take up a substantial space in the magazine (pp. 33–35). The critic Alice Georgescu questions the situation of the Romanian theatre educational system from the standpoint of the relation between tradition and innovation (pp. 55–57).

The interviews enrich this issue with the opinions of an art director, Ştefania Cenean (p. 20) and of some young actors – George Ivaşcu (p. 21), Mihai Călin (p. 53) and Mihaela Sârbu (p. 71), concerning the temptations and downfalls of the present time.

The contents of this 1998 double issue of the magazine „Teatrul azi" are completed by reviews of the lately published theatre books (pp. 85–90), by a homage to Giorgio Strehler (pp. 80–84), as well as by other articles regarding the theatre news.

SOMMAIRE

Les périodes de crise sont fertiles pour l'innovation artistique et il est probable que, après un certain temps, ce qui semble aujourd'hui chaos et exhibitionnisme s'ordonne dans un nouveau chapitre du classicisme scénique. La description et l'analyse de ces nouvelles formes font le sujet de l'éditorial signé par le rédacteur en chef de la revue, le dramaturge Dumitru Solomon (p. 1), ainsi que de quelques interviews, articles et enquêtes: on discute sur le théâtre-danse du point de vue des réalisateurs (metteurs en scène, danseurs, chorégraphes, acteurs) et des critiques et par rapport aux spectacles de la saison en cours, qui ont déterminé d'ailleurs cette tentative de théoriser et classifier (pp. 8–18). Toujours sous l'angle où la théorie s'unit à la pratique sont analysés les rapports entre pièce, texte et spectacle, ainsi comme les conçoivent deux importants metteurs en scène roumains, Alexandru Darie et Cătălina Buzoianu (pp. 2–8).

Un jeune critique, Sebastian-Vlad Popa, met en discussion le canon pré-moderne du théâtre roumain, tandis qu'un critique ayant plus d'expérience en matière de crise, Magdalena Boiangiu, lui fait observer que la bataille canonique ne doit pas prendre place sans tenir compte des intérêts et options du public (pp. 22–27).

Une section consistente de la revue contient les comptes-rendus des spectacles qu'on joue dans la capitale et dans le reste du pays, ainsi qu'à la TV (pp. 33–55). La situation de l'enseignement théâtral est analysée par le critique Alice Georgescu dans la perspective du rapport tradition/innovation (pp. 55–57).

Les „Dialogues" enrichissent le sommaire avec les opinions d'un scénographe, Ştefania Cenean (p. 20) et de quelques acteurs – George Ivaşcu (p. 21) –, parmi lesquels de très jeunes aussi – Mihai Călin (p. 53), Mihaela Sârbu (p. 71) – sur les tentations et les déceptions du présent.

Des comptes-rendus des livres de théâtre dernièrement parus en Roumanie (pp. 85–90), un hommage à Giorgio Strehler (pp. 80–84), ainsi que d'autres rubriques liées à l'actualité complètent le sommaire du numéro double par lequel la revue „Teatrul azi" commence l'année 1998.